



Editura Meridiane



Portret de C. Medrea

LA ȚĂRM STRĂIN

*Azi a trecut prin zenit pasăre-naltă pasăre lină aripi
întinse-n vântu-alizeu peste mări și nisipuri în lume
ducând.*

*În așteptare la țărmul străin umbra ei am văzut-o
lunecând călătoare.*

*N-a rămas urmă pe cerul curat dar țipăt de fier a
sunat în văzduh și săgeata lui crunt am simțit-o în inimă.*

Pasăre, înger sau gând 1

Drumul ei între zări s-a pierdut.

Nimeni nu mai așteaptă nimic.

Pasăre-a dorului, pasăre-a plângerii.

S ingera inimă sângera.

Fată-ți îngroapă-n nisip.

(Înfrângeri, 1947)

CARTEA DESCHISĂ

*În vremea aceea fructul de visare fără noapte
dimineți mi-aducea și aripile lor, îmi ardea steaua-n
cumpănă-mi sta soarta și-n fiecare semn era în fiecare
piatră un oracol.*

*De-atâtea zori în ochi deschiși se-ntunecase fruntea
zilelor.*

*Ascultam totul. Tot vorbea. Și-ntr-o tăcere fiecare
lucru în cuvântu-și se năștea.*

*Nu mai eram în nicio parte. Unii plecaseră. Umpleau
alții golul ce-l lăsăm în umbră, îmi bătea inima de miezul*

noptii.

Aveam s-ajung, știam, în ceasul de pe urmă.

Dar eu nu pentru voi vorbeam sau pentru alții. Cât de departe de auz cuvântul!

Eu umblam singur drumu-mi singur.

Cu mine și cu voi de mina timpul.

O! unora le plac volutele înalte noru-n război cu trandafirul și azurul vântului.

A umbla îmi ajunge. Cuvântul meu e viața-mi.

Și totul e exact aici. Eu, Voi și Cartea-mi.

(Timp înalt, 1948)

Lei 45

Notă asupra ediției

Volumul de față cuprinde cea mai mare parte din opera de istoric și critic de artă a lui Alexandru Busuioceanu, operă ce ilustrează în mod eminent, alături de cea de poet, critic literar și eseist, prezența complexă a personalității sale în cultura românească dintre cele două războaie. Nu sunt cuprinse în acest volum contribuțiile lui Busuioceanu într-o ramură specială a istoriei artei, atribuțiile - ramură căreia Busuioceanu i s-a consacrat sistematic de-a lungul a câțiva ani, ilustrând-o la o dimensiune mult superioară decât a făcut-o oricare alt istoric de artă român. Această operă de „atribuționist” a fost în cea mai mare parte cuprinsă în cele două volume (La Galerie de peintures...) consacrate studiului analitic și istoric al picturilor străine din secolele XIV - XVIII aflate în fosta colecție regală (azi în Galeria de artă universală a Muzeului de artă al R.S. România)

— Volume care, parțial tipărite, nu au fost difuzate (cel de-al doilea a rămas numai în paginile primei corecturi). Pentru a oferi și în cuprinsul acestui volum: e prezintă în mod unitar personalitatea de istoric de artă a lui Busuioceanu, un exemplu edificator și din această sferă de preocupări, am socotit potrivit să includem aici studiul

referitor la tablourile lui El Greco, studiu ce făcea parte din al doilea volum, cel rămas netipărit, din La Galerie de peintures. Dintre scrierile le istoric de artă ale lui Busuioceanu n-au fost de asemeni incluse - dat fiind caracterul lor circumstanțial, de anexă - biografiile critice pe care le-a realizat pentru volumele lui Jacques Lassaigue, La Peinture espagnole, volume care (după cum ne-a comunicat personal criticul francez) trebuiau inițial să fie scrise împreună cu Al. Busuioceanu, acesta reducându-și ulterior contribuția numai la întocmirea fișelor biografice.

Cu aceste două excepții, se poate afirma că volumul de față cuprinde aproape întreaga operă de istoric și critic de artă a lui Busuioceanu (alte două sau trei mici articole omise sunt fără importanță, ca și succinta monografie Preziosi - de ordin documentar, nemaiprezentând un deosebit interes după contribuțiile recente).

Materia acestui volum a fost divizată în două mari părți: cea dintâi cuprinde scrieri despre arta românească, iar cea de a doua scrieri despre arta universală.

Cuprinsul primei părți este sistematizat în trei mari secțiuni: Artă românească veche și modernă, în care sunt situate - cum este uzanța - întâi volumele, apoi eseurile și articolele apărute în periodice, Scrierile din această secțiune „îvînd un caracter preponderent de considerații critic-istorice, au fost aranjate în ordinea cronologică a materiei tratate; i-micâl Tsi articolele ce războaie, cuprivnd. În ord «ea crc» g «(Xântre) 92 Sfi «47 Figuri „Ură o privire critica asupra mein *” „primind reflectiun, asupra românești din istoria - J. Sf. Sln. dnest, de arta și câteva unor contribuții eminente la est - atimătoare artelor plastice...

Incursiuni în gândirea estehe (f rotudiilor de artă străină, e împărțită în două mari A doua parte, consacrata studtiln se în care Al Busuioceanu s-a capitole: primul

înglobează studii **p** artei italiene dinainte de Renaștere

Ui rat danul dintre X **d** PnP. Etro Cavallim și pictina în primul rând, marele stuchu «(seSune cuprind, eseuri st artuole Vomană din secolul X» ><. e „îi «JZlmaniș, **i**) și la estetica artelor referitoare la arta străină (mai a **t** ț) amslă (J Joua **p**, „te-a volumului plastice. O bună parte texte **p** traduse din franceza spaniola și, hX. ÎJSJă-ZtlZleanu. La fetele respecta „«fi.

CUV - enfn%poZcerea textelor românești
Țltoruofu'pere pentru o

Notele ce însoțesc volumul Intemp Oran al textelor respective, ca și lectură avizată, în lumina c0", probleme, situate în progresul pe care disân cea a stadiului actual al diver **p** prima parte în fost ci plina istoriei artelor I-a relua **t** A lui Radu Bogdan în ceea ce mântocmite de Theodor Enescu - cu fjrI™ reesca, tar pentru partea a II-a veste studiul monografic consacrat Im [a sfârșitul fiecăreia din cele două de către Victor Ieronimătoichița. S Pentru secțiunea de arta rowiabărti ale volumului, fiind numerotit ș, prea se deosebi de acestea, nească, și de la 1 la 61 pentru cea de artaumv niterotale cu caractere drepte notele aparținând lui Al. husmoce J începutul fiecărui material s-a și S-au cules în sff-Jf-nizâmerotată, culeasă eu caractere cursive, loca jră Xlnă Î itsan sursa de JZui, acolo unde

Secțiunea de artă universală respec Hve, fiind vorba totodată de lor era indispensabilă pentru de specialitate. Deoarece în studiul despre opere foarte rar reproduse în u Lografiile frescelor erau prea neclare picturile de la San Urbano **f** pălat redarea lor prin desene lucrate

Centru a putea fi reproduse în mod ut, P J fOi0 Site, și de autor din acem stilul copiilor din Colicele Barba „Lut executate de Ainana motive paralel cu ilustrațiile fotog **j**, „%acte) ci fotografiile frescelor.

Mil.ai, nu reproduc copiile fbpe Lan prin Unu

punctate în măsura în care au putut f - J copiile amintite.

unele forme esențiale, păstrate asta., tocmit de Oana Busuioceanu, cuprinde

Indicele de la sfârșitul voumica ttltun de picturi sau scuiptoate numele proprii, cu excepția cehi cel b complet, indicele cuprinde

Să în î 4* e ** **”.

numele colecționarilor (cu mențiune, co >. J

colective, marcate la fiecare-stJr-l a datei de apariție a fiecărui titlu în sfârșit, prin indicarea i (crmologice în opera de istoric și aâalult!: bibliografie sistematica urmea. a a fi realizată în viitor. Th. E.

Evocare

Personalitatea lui Alexandru Busuioceanu, fie chiar și numai atâta cât mai poate fi ea reconstituită în cadrul unei culegeri de scrieri publicată la două decenii după moartea acestuia, merită și trebuie, să fie redată conștiinței de sine a culturii românești. Știu că încercarea este departe de a fi ușoară, mai ales că foarte mulți dintre colegii săi de generație, cei cu care a avut contacte profesionale și omenești mai sirinse, nu mai sunt azi printre noi ca să li se poată stârni, culege și înregistra amintirile despre acest fermecător prieten și magistrul, intelectual de marcă al epocii dintre cele două războaie, care a lăsat o dâră de neșters în universitatea bucureșteană, în publicistică, în critica și istoria de artă a țării sale.

Și-a început activitatea scriitoricească de timpuriu. Era născut la 10 iunie 1896, în orașul Slatina, dintr-o familie de intelectuali, nu dintre cei care contribuie într-o perioadă anumită de istorie să sporească domeniul cunoașterii umane, cum sunt oamenii de vocație, dedicați speranței de a împinge pe o treaptă mat înaltă evoluția speței, prin accentuarea proceselor conștiente de supunere a mediului și de autodescifrare, dar dintre cei utili; tatăl său era un leal administrator financiar, cu

preocupări mai înalte decât cei de o seamă cu funcțiile pe care a fost bucuros să le ocupe ca să-și întrețină familia. Un ascendent al lui Alexandru Busuioceanu și-a legat numele de activitatea gazetărească, iar pentru opiniile sale politice revoluționare și generos-umaniste, Grigore R. Bussueceanu, cum semna, cu ortografierea numelui sofisticată după moda timpului, a suferit rigorile persecuției după căderea guvernului provizoriu revoluționar de la 184 - 8, împărtășind suferințele surghiunului alături de principalii capi ai mișcării pașoptiste.

Atras de tânăr de ideea răspândirii luminii în publicul literar al epocii, Alexandru Busuioceanu aderă în 1915 la grupul de remarcabile talente din generația sa, printre care trebuie să notăm în primul rând pe Tudor Vianu și pe Mihail Ralea, colaborând la revista „Lumina Nouă” ce apărea în București, publicație le o coloratură democratică, cum democrată o atestă nu numai numele pomenite, ci și prezența altora de o mai mică rezonanță, dar de o similară îndrumare: um este cel al lui Tudor Teodorescu-Braniște. Patriotismul lui Alexandru Busuioceanu se vădește și în faptul că, la declararea Războiului pentru întregirea neamului, în 1916, tânărul, încă student, se înscrie voluntar în rândurile comba „Întâlor, și luptă pe front până în 1918, când visul de veacuri al românilor din toate provinciile, acela de a se adu Jurea celor două principate, odată împlinit, ceea ce se realizase la: 1 p Umî) Ui retrageni din Moldova, și la 1S77 prin independența noului stat Alexandru Busuioceanu este din primele luni ale anului ultim - e Țeaye ț leerca să țină trează conștiința redactor șef al ziarului „Arena „f. „de ocupația germană, greu încercatei națiuni române din tul Ja-Zi-ul alături de aliații ocase să sporească încrederea în sfârșitul metonoi; - înăscut, și dentali. Gazetăria îl subjugă. Demonul verb» lui Jar e «; aij Luceafând” .

faptul îl dovedește activitate> ea să; de o viață. J, i-a și
activiși „Lamura”, cu conținut cultural >gig am în care
tatea ziaristica propriu-zisă, la mi ui „D, Asociației
Generale devine și membru al Șindude avârs-te sticlile
universitare, obținând a Presei Romane (1919). 1 aratei își
aes Utere și Filosofie la cu mențiunea maximă „magnacum
Iau „gândindu-se, probabil

Facultatea cu acest titlu a rers-țndm f*™ de
capacitatesă-și pentru că imediat, în același an,
Jămintulsecundar.

dubleze activitatea de gazetar prin aceea p f jjadei
Superioare”, trebuie pusă, Prezenta sa la liceul din Cluj, în
„Capitala Daciet-uper, de bună seamă în legătură și cu r-
nM/ața reniJ, Perind în Pârvan, care I-a sfătuit și spnĵtnU
dovedeau că merită a fi dotatul, inimosul și sângumciosul
sau student ef-aji L La chij> în 1920, desocotit o speranță
a literaturii și exegezei cri acolo de un grup de scriitori,
vine membru fondator al revistei anire, „des-ul de
îndepărtată ideoan frunte cu Cezar Petrescu, și aven e în
ulterior al crupului condus de logicește de ceea ce a făcut
din ea prima i, țnbi920, membru fon-Nichifor Crainic, după
mutarea revistei la BticureșU. I ot dator ai „Asociației
Ziariștilor Profesioniști Bl-001 lui colaborare durile
Societății Scriitorilor, Români. est, sfătuit de

SSia îfZcup T: T: zrevă Z

european ale Apusului Busuioceanu urmează astfel
cursurile marelui

La Viena, între 1910 și i-nriei artelor plas-l.
Strzygowski, pe atunci pasionat în medievale eurotice, dar
coninuându-și cursul sau de spe & (h unul dui pene și a
celel paleocreștineasă fe completată printr-o intensă
frecvetice mai remarcabili maestri în aceasta mater, pe;
cnia viene-a a izbutit tare a celuilalt mare teoretician, Max
Dvořák, °a o ierarsă revoluționeze gândirea critică în
materie de arte plast ce și satmpună hie nouă în

reconsiderarea meritelor PTM Jnoonor JI J țiana de studii la Viena, nouă concepție despre <ff-2 urutd-arh-hgie și istoria artei antice ținute Busuioceanu a beneficiat și de cursurile aearn g, a lui de M. Reisch și Em. Lowy, ada Pmdu: se-/ începând din

Julius Schlosser, cunoscător ca nimeni. alul r-n-S e & k de referință evul mediu și până în secolul al izvor de neocolit în ceea ce privește aceasta materie, vZa plasticeii perioadelor nicio lucrare bazată pe o serioasă refecat a de

— Riei artelor, profesate pe atunci la universitățile românești de titulari de catedră cu mult mai puțin serios instruiți și de mult mai șovăielnică vocație: O. Tafrali, Tzia ar a-S amur caș, Coriolan Petranu, cu toată faima lor, n-au fost niște adevărați istorici de artă specializați, cum n-au fost nici anumiți urmași ai lor la catedră. Totuși, Busuioceanu, întors în țară, nu și-a găsit în 1922 - 23, imediat, un loc pe deplin meritat în învățământul universitar, și a revenit la ocupațiile sale publicistice și critice, ocupând postul de consilier literar al editurii „Cultura Națională”, condusă de profesorul Alexandru Rosetti și finanțată de bancherul Aristide Blanck.

Secretar al TEN-clubului, al cărui președinte pentru secția romană era Vasile Pârvan, odată mai mult manifestat în viața lui Busuioceanu în rolul de in °ei păzitor și de protector, tânărul, care în 1923 avea 27 de ani, este înscris de același magistrul aulic, fondator al acelei foarte strălucite „Accademia di România” de la Roma, în rândurile membrilor acestui înalt for de cultură, de curând inaugurat și, între anii 1923 - 1925 urmează în capitala Italiei cursurile Universității celebre, la care profesau Adolfo Venturi (istoria artei italiene), Antonio Muñoz (istoria artei bizantine), O. Marucchi (arheologie paleocreștină), F. Hermanin (artă medievală europeană) și L. Mariani (artă elină, latină și etruscă). Având grijă să-și publice în „Ephemeris dacoromâna”, periodicul patronat

de Pârvan, rezultatele cercetărilor sale, Alexandru Busuioceanu apucase să-și facă un, nume în lumea științifică a umaniștilor europeni atunci când, în 1925, își prezintă la Universitatea bucureșteană teza de doctorat (lucrată însă la Roma în cei doi ani, pe lângă multe altele), intitulată Un ciclu de fresce din secolul al XI-lea. San Urbano alia Caffarella, unei comisii prezidate de Vasile Pârvan, și având ca membri pe profesorii Charles Drouhet, George Murnu, Ramiro Ortiz și Ion Bianu, care-l laurează pe candidat cu o diplomă de doctorat „Magna, cum laude. Cu o lucrare foarte apropiată ca preocupări, tratând despre artiști și despre opere dintr-o pocă imediat următoare, își va trece peste patru ani, în 1929. examenul de docență la Facultatea de Litere și Filosofie din București, în comisie avându-l de astă dată ca președinte fenicolae Iorga, și ca membri pe arheologul Ion Andrieșescu și pe Coriolan Petranu de la Cluj, pe Alexandru Tzigara-Samurçaș: - i acel timp profesor de istoria artei la Universitatea bucureșteană, pe lângă George Murnu și Ramiro Ortiz, care-l apreciaseră și la doctorat.

Lucrarea sa, intitulată Pietro Cavallini și pictura romană din secolele XIII și XIV, este cea mai înseninată contribuție adusă până la acea vreme în legătură: i transformarea stilului pictorilor de tradiție bizantină din sudul Italiei într-un \$ îl mai suplu și mai realist, prin înlocuirea tehnicii mozaicului cu tehnica frescei, jfică a picturii pe zidul umed, „al fresco”, fapt care a contribuit la înnoirea con-zpției ce cuvcticevizeciză în Duceuto și Treceuto atici itcilictuă iuivută p & un făgaș iumanizare și acces la spiritul realist ce o va mâna cu pași siguri spre apropiata... Renaștere”. Autorul acestui studiu devansează concepția modernă, despre Protonaștere și originile ei, mutând accentul de pe hazardul descoperirilor arheologice, le statui greco-romane din epoca imperiului

târziu pe certitudinea unei evoluții: - °ice și a unei continuități în care radiația Bizanțului își vede recunoscute rosturile ș. de în acest proces de reumanizare și imanentizare a reprezentărilor sale, de trecere la hierografie ta, o pictură de observație și de reprezentare a misterelor creștine, mntr-un vocabular plastic extras și din lexicul văzului comun firesh, nu numai, f tft noidele rețete de atelier moștenite din generație în generație, deși se accentuează! ul personalității (aici, în speță, doar Pietro Cavallini face obiectul studiului „i.ir sunt implicați și duccentiștii sicilienii Torriti și Rusutti). În ciuda studiului audidonuprea mm-Cmm-m-UA fe f. Tnmur.

au fost: în anul școlar 1929 1: „n...”. În 1931 - 1932, „Leonardo în 1930 - 1931, „Pictura florentina în Quattrocento, în ivoi „și școala sa”; în 1932 - 1933”, El Tlecf „custodia colecției admirabile de

Era perioada în care începuse să în speță, cu pictură achiziționată de casa Mn diverse licitații publice ale marilor ajutorul istoricului de arta Leobacif; v. r „rp rpa a. brinudid Bamberg a format colecții de artă vândute în străină a e, pn t anilor următori de domnie a nucleul principalelor achizițiisporite p p a cunoascvalorile deținute prim, du, rege al ț0 So? Bra», Balei „Săvârșin f-SftlS Su (Z, inunZe-sÂZ7 dols7 ÎaZon LTfatur-U

ZJst-o zâft natural7 al primului wr/jjW

de impus ca aproape rudă și „persona grata a ceto Mfi memo și striiei familiei regale. Busuioceanuacele nouă

Kiss stLSis* Smâu

* 2 p” S» ««*”» /în”.

deasupra crivatului în dormitfyr „Busuioceanu s-a înhămat

Devenind cercetătorul autorizat danmre s-a făcut în România, pe decenii la cea mai importantă opera dejatag - / și erudiție, cu câtă nedusă decât parțial - dar cu - capăt, prin elaborarea și tipărirea conștiinciozitate și intuiție. - a,

p Pierit în 1944 cu întreaga ediție iOar a primelor volume Stă Z.t'aerian. S regăsit

ÎS amnftull sub forma șpalturilor tipografice Printre mi, le aduse tară de la Mai, îi «tuli iufă moartea p ievmtll Mre prin publicarea, în 1937 „miprtia celebră Les grandes oeuvres d'art, la couection royale de ame celebra

Editions de la Connaissance» d'Ancona în „Rassegna di

*Vart”, Paris, recenzata imediat la maje ram în! >La revue hebdomacultura”, măe 1\la TIV – iant în „Aria și tehnica grafica, 1938, și de daire, martie 1938 de luaor v g3Q of) iniiee hli Busuioceanu asupra i1 «: S – Jtă XHĂ operelor marei”, ere.au”. pannal, a „fost iciță le; S; etatea „avalui a putea ceea ce privește punerea în valoare al” 5 * „secret al Toleioal revalorifica la wceputu seco 1 J ca cercetător al unor importante ului”, cât și în materie de arta tta» a}! a dujit o și în căutate de cronicar*

„STfZilâltZSĂ „Zflue-m i-rectă, ca organizator le e. ponți, sau ea exeget, dar și ca prieten și îndrumător al multor artiști mai tineri, ori deyârsta sa, prețuit de cei de vârste înaintate. Pentru punerea în valoare a moștenirii noastre culturale în materie de artă plastică, pentru o mai justă restratificare a ierarhiilor valorice, Busuioceanu concepe, inițiază și conduce între 1929 și 1937, colecția edițiilor de artă „Apollo”, prima colecție de monografii și eseuri critice consacrată artiștilor români moderni, pictori și sculptori, scriind el însuși importante texte, rămase fundamentale pentru judecarea estetică a artiștilor respectivi.

Activitățile de editor, organizator, publicist și dascăl s-au împletit armonic, de-a lungul întregii sale vieți, cu propriul său scris, cu propria sa creație beletristică, eseistică și critică. Este antrenat totodată în multiple acțiuni, înăuntrul țării ca și peste granițe, acolo unde ea trebuia reprezentată: devine, în 1929, secretar general al

Comisiei Naționale Române de Cooperație Intelectuală, funcție pe care o păstrează până în 1939, organizator și secretar al Congresului de întrajutorare intelectuală organizat de Institutul internațional de Cooperare Intelectuală al Societății Națiunilor, la Varșovia, în 1926, participă apoi la primul Congres național al istoricilor francezi de la Paris, în 1927, și la al treilea Congres Inter-național de artă populară la Bruxelles, în 1930, prilej cu care este și principalul promotor și organizator al expoziției românești de artă populară și artă modernă la Bruxelles, Amsterdam și Haga, fiind recunoscut în același an și în funcția de Consilier tehnic al Direcției Presei și Propagandei din Ministerul Afacerilor Externe. Cel de al XIII-lea Congres internațional de istoria artelor, organizat în 1933 la Stockholm, îl numără printre specialiștii români ce iau parte la această întrunire, și este sursa a două mari tristeți ale lui Busuioceanu. Pe de o parte, comitetului național român al C.I.H.A. (Comite international d'Histoire de l'Art) îi este recunoscut ca președinte în continuare același atotcuparator Al. Tzigara-Sarmurcaș, cu merite categorice în ceea ce privește militarea pentru recunoașterea excelenței stilistice a costumelor populare, porților încrustate și a ouălor încondeiate, românești pe care a știut să le introducă, de altfel și în vitrinele „Muzeului omului” de la Paris, dar de o mult mai modestă formație științifică, iar specialiștilor români ai domeniului le este greu să-i recunoască acestui protejat al palatului regal și director al Fundației „Principele Carol, autoritatea; pe de altă parte, bărbatului ajuns în pragul maturității, la 37 de ani, i se întâmpla în Scandinavia unul din acele accidente care pot marca grav o viață, mai ales una de cărturar; se îndrăgostește, printr-un soi de „coup de foudre, de o colegă scandinavă de breaslă. Datorită acestui accident în viața lui sentimentală, a preferat un timp să se izoleze, dedicându-se cu ardoare

muncă științifică la București. Așa se explică și renunțarea la viața sa familială în tovărășia pianistei Lia Busuioceanu, femeie de o mare sensibilitate și cultură, muziciană de merit, de la care profesorului i se născuse și singurul său copil, Oana, ea însăși astăzi apreciată traducătoare și publicistă. Tulburărilor rezultate din acest banal accident sentimental, care, însă, pentru un intelectual sensibil și sofisticat capătă mai întotdeauna proporții catastrofice, li se datorează și despărțirea lui Busuioceanu de familia sa, stabilită după divorț, o vreme la Brașov.

După un adevărat război, care astăzi ni se poate părea amuzant, cu membrii, comisiei de docență - unele ecouri care răzbat din corespondența profesorului clujan Coriolan Petranu, foarte dur în expresii, cu omologul său George Oprescu de la Universitatea bucureșteană, au ajuns să fie de curând reactualizate prin publicarea arhivei acestuia din urmă de către Radu Ionescu (vezi „Studii și cercetări de istoria artei”, an 1979) - lui Alexandru Busuioceanu n apare în sfârșit numirea, în 1935, în calitate doar de „suplinitor la conferința de Istoria artei de la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității București. Profesorul George Oprescu (pe care-l concurase în 1934 la examenul onizant al catedrei de Istoria artei, ieșind de acolo învins datorită vândutei atitudini Zăvoiană Tomisiei Prezidate de N. Iorga, al cărui familiar devenise, între altele, Teodor Oprescu ce beneficiase totuși, atâta timp, de protecția și prietenia rivalului lui Iorga, marele Vasile Pârvan), rămânând șeful catedrei (transformarea sa în catedra de istoria civilizației franceze și istoria artelor, ca să zicem de-o parte de ce un candidat, fost profesor secundar de limba franceză și conferențiar de literatură aceleiași limbi, înainte de a fi secretarul cooperatiei intelectuale a Ligii Națiunilor la Geneva tot pe consultanța terților limbii are mai mult drept decât un deținător de doctorat apreciat de Adolfo Venturi la catedra de istoria artelor, pe de altă

parte de ce era nevoie să fie Uătit câștigătorul concursului cu două lefuri de profesor universitar întregi unu oferită de statul francez dublând suma, și-așa destul de considerabila, ce se da pe nici lunar Pentru două conferințe pe săptămână, admitându-se și cumularea 1Z fuZii-Tdirector de muzeu, de pildă), astfel încât animozitatea dintre slujitorii aceleiași ramuri de cultură în aceeași țara, mea neajunsă pe atunci la conștiința că un domeniu de cercetare nu este monopohzabil de un singur a umbrit continuu rezonanta și elanul activității didactice a lui Busuioceanu. Co Sr S X ta aceeași catedră și beneficiind de oarecare automnue fața de șef, **d** catedrei Busuioceanu n-a devenit decât în 1938 (adică doi am după ce începusem, ca student a-i frecventa frumoasele, eruditele, foarte aplicatele la obiect și mimos-Ztăst cursuri, II Paralel cu cele mai generale, mai informatw-encido -, bedice ale lui George Oprescu, al cărui asistent onorific aproape Jara voia mm devenisem încă din anii studenției). Autonomia relativa de care se bucura, conferențiarul Busuioceanu o datora recunoașterii oficiale, la Ministerul Educației Nionale ca și la cel de Afaceri Străine, a marilor sale capacvtați de erudit, irgam. alor le activităț, exponat, **f**, a, **t**, ed.ee ș, TZZ, Lanișt eu fama mondială. De aceea și-a ferm» o «««««*» - lantă atitudine, o independență față de mediul universitar, care-l acceptase și aimirtj" **d** Facultatea de Litere și Filosofie, Pdia, din ceea ce a exp*, Busmoceanu la prăegene sale axate fe **n** or a art» pU

fire italiene un curs despre „Pictura în quattrocento (1936 - 193/), unui crespie țeid Mura Renașterii” (1937 - 1938), apoi din nou pictura italiana de asta dată până la 1600 (cinquecento), în anii 1938 - 1935> și-un scul Mură arhitectură) despre „Barocul italian (Wo9 - 1940), urma, se unui despre Pictura spaniolă”, toate extrem de meticulos pregătite, rezumând ultimele rezultate ale cercetărilor științifice din lumea întreagă și din țatTM

„zbechil a căror limbă o cunoștea, ca și franceza și germana, la perfecție. Uimo grafia pe care-și sprijinea demonstrațiile la curs și la semynam – unde un gr uf de tineri entuziaști pentru artă, pentru istoria și teoria ei.

— Avea timP de trei ore săptămânal, spațiul și libertatea din partea profesorului să-și desfășoare opiniile în legătură cu anume teme., fie alese din m-launa a cursului din anul respectiv, fie complementare cuprinsului de ultimă actualitate, căci Busuioceanu rămăsese în legătură a săi de la Viena și Roma (unii dintre aceștia deveniți între timp ei înșiși profesori sau remarcabili cercetători în domeniul istoriei artelor), ca și cu mulți al i savanți la congresele de specialitate, n 1936, ffZi-ttZTtdâZ nou cu o comunicare la un congres internațional de istoria rutei, cel de al

XIV-lea; în 1939 îl găsim participând și comunicând la Londra, la al XV-lea și ultimul congres la care ne-a reprezentat țara, și legăturile personale stabilite cu aceste prilejuri se transformați în schimb de scrisori și publicații, în schimb de opinii despre preocupările comune și despre proiecte de colaborare. Busuioceanu avea despre difuzarea artei românești peste hotare o concepție care s-a dovedit sănătoasă. În pavilionul României de la bienala din Veneția, care a fost inaugurat abia în 1937, după ce arhitectul romându-i liu Mar cu câștigase prin concurs comanda edificării a șase pavilioane noi în prelungirea grădinilor Veneției de pe Isolă del Castello pe Isolă Sant' Elena (și anume cele în care urmau să expună bienal Austria, Iugoslavia, Egiptul, Polonia, România și însăși cetatea Veneției, rămase până astăzi la structura dată de autor în 19 j6, cu excepția pavilionului austriac, între timp reclădit mai modern), Busuioceanu a organizat o mare expoziție colectivă cu tot ceea ce pictura românească avea maibraloros în contemporaneitate și a comentat, în presa română și străină, prestigioasă expoziție din pavilionul

pentru prima oară folosit – proprietate statului român, pe care-l putea considera ca o adevărată izbândă personală, căci fondurile pentru edificarea lui fuseseră prevăzute în bugetul de stat prin influența profesorului-custode și comisar de pavilion. Tot lui Busuioceanu i-a încredințat în 1937, cu prilejul expoziției internaționale de la Paris, comisarul român, profesorul Dimitrie Gusti, organizarea unei alte expoziții de artă românească modernă, cu opere de cel mai înalt nivel aduse din țară (dar cu un singur Brâncuși), adăugându-se și o incintă cu cele nouă opere ale lui El Greco, al căror catalog, realizat în colaborare cu George Wildenstein, directorul publicației „Gazette des Beaux-Arts”, și cu August L. Mayer, a fost tipărit la Paris, odată cu cartea lui Busuioceanu mai sus pomenită, în franceză – atrăgând atenția lumii întregi asupra acestor valoroase opere aflate în România.

Între anii 1938 – 1940 și-a dublat cursurile de la Facultatea de Litere și Filosofie, care pe atunci cuprindea și Istoria, prin cele de la Academia de Arte Frumoase, unde lecțiile sale despre Renașterea Italiană, memorabile, luau alte forme decât cele destinate studioșilor istorici ori filologi și filosofi, adaptându-se formulei de imaginație eidetică proprie predominanței simțului vizualității a artistului plastic. Deși ideea de structuri vizuale tipice și de tipologie stilistică circula de mult în Europa și în America, a fost nevoie ca acest elev al lui Max Dvořák și admirator al inventatorului italian al „purei vizualități”, Matteo Marangoni, să ajungă, pentru a-și încheia sistemul critic, în contact cu viitorii artiști. Unii dintre ei, absolvenți de prin anii aceia, își mai aduc aminte de splendidele sale analize morfologice și de încercările-i moderne de a impune un sistem de descifrare a codurilor limbajelor vizuale, proprii diferitelor stiluri individuale ori de grup și școală artistică, sistem care să se întemeieze exclusiv pe modalitățile de ordin „gramatical” al acestor limbaje, pe

particularitățile formei expresive și pe tipurile de sintaxă compozițională preferate de agentul stilistic comentat. Recursul la operă, în care se găsesc răspunsuri la toate întrebările ce se pot pune în legătură cu viziunea artistică inclusă și excluderea criticii anecdotico-istorico-biografice, n-a fost un punct de vedere introdus în România în primul rând de Busuioceanu

— Iar cercetările de istoriografie recentă a istoriei criticii românești o dovedesc

— Dar aportul lui a fost cu mult mai important decât rezonanța scrierilor, puțin - am prea prolix, și decât prețiozitatea afectată a unuia dintre succesorii săi în această direcție (mă gândesc la de curând dispărutul, regretatul estetician și critic de mare merit, Ștefan I. Nenițescu, despre care, undeva, Tudor Vianu făcea remarca stranie că poate fi atât de asomant de plictisitor în scrisul și spusele sale, dar de valoarea cărora totuși nu se îndmă) t / i ă - Lngerue-Mărite și

Busuioceanu, prin talentu cu e.ai-Desisn" (1935) și a cărții lui Stefano de lectura lui Roger Fry din „Visme (cred 1938), I-a impus școlii

Bottan despre ni\c-Iot-Osar Walter Ci sek, ale cărui noi lecturi germane de critică nouă. Adică im Oscar naiter convergeau spre acej™ cowc/. f t f incumbă datoria de a-și exprima aici printre care semnatarului acestei prejeie u - Cunoștința atptp-a llatffalăt țärm de salt spre de tip nou, jeonfigura-tis? J. /g finței spirituale vädite de autorul unei adânemnle fenomenologic mIre \ vederea unei teze seminariale despre opere, chiar necunoscut, a fost M în veaer Busuioceanu. (E vorba

Leonardo, susținut în se™™ Țevmit mai târziu „Desenul lui Leonardo ca expresie de prima versiune a ceea e hmhtirat de mine în primul număr din a experienței

„Analecta Institutului de Istoria V Filosofie să urmez Estetica în! „ Valt ruZvLZ i 'ni, el conferențiar, dreptul să-și

ia colaboratori bage art Aceasta nu putea fi obținută impunea specializarea în estetica artelor plastice, laprofedecât treeind, pe hngapatru; conferențiarul Alexandra Busuio-S° n" tZatife Zul în iatrt ST (intru această materie, completate cu patru ceanu, în total opt examene jj nuetă de mai mica importanța.

exame Zitf Ttl/Zzde Litere Filosofie la cicif t JiqJ 1Q40) și la cel premergător doctoratului (pe care evenimentele de licența p936 - 194°)?

— Șă4 Sustin, după ce depusesem teza în survenite după 1941 m-au impi marii profesori, pe care i-am milei Tatti din Florența, cneata de Berenson. a cuuufn studenției noastre, am grei p yelersătoare celui de al doilea război mondial universității în perioada imediat prem g dictaturile succesive de tip nazist rea umaniștilorm umanitate și «mi fe mult, cu prilejul simpoziosivă în anii formației unui tânăr. p Socialiste România în memorialului organizat de Muzeul de Arta al p, foarte complexe, cum a fost lui Alexandru Busuioceanu, ca u-e e t postim rămân nedescifrate chiar cea a autorului acestui volum de scrie P cunoscut bine, trăind pentru cei cărora li se poate părea, într-i f f, Alexând.ru Busuioceanu

lui f, ani în preajma le „Nor,™ g”? Zîâsu Zmoașiem - și fie să

— Și aht l-am cunoscut cât am J. pgă surprindem un portret moral

„Omul” din el avea partea lui de mister. crâmpeie și să reconstituim figura doar Prin crâmpeie, sau prin cnmpeie de cnmpeie și să r ys unui mare agent cultural și atmosfera unei anume epoci.

I-Qj parteiparea lu', Aurel Broșteanu, Marin Nicolau Golfin. fOst colaborator onorific al lu-BuPsu» cePanu, a subsemnatului și a Marcelei Sanaulescu.

Istoria șaisă, în gmerul este - huse caP la cap amintirile cât de numeroșilor elevi ai unui profesor, chiar

dacă

Ttini călători S, O, s ««e «. «Unc, m-l/Sg» „X

pe deplin, în rotunjimea desăvârșim ei, o prezență umană altă dată fragmentar rețrăită în memoria subiectiva a celor ce au reflectat-o cu coloratura cherifiră temperamentului și „formae mentis a Jiecaruia.

Nimeni nu va putea spune, nici doar din lectura prea puținelor pagini scrise a învntât de complex într-o viață atât de multilateral solicitata, adversari sau doar simpli subalterni în multe sale funcțiuni de conducere ce. ««» /> a fost ca om și ca asent de cultură, în câmpul de rezonanță spirituală a națiunii române, un asemenea excepțional exemplar, unicat absolut cu părțile lui de lumină și de umbră, dar și cu penumbrele lui, discret disimulând, uneori voit străluciri autocenzurate din pudoarea de a nu se spline despre sine deci S ufă Tău Poate lăsa să-l constate, fără sondări de psihologie abisala.

Iată sunt 44 de ani de când am pășit pragul Facultății de Litere și Filosofie în care după ce am lucrat șapte ani, am mai revenit și ca asistent îi lector la Tatedra marelui Tudor Vianu, între 1947 și 1952, și totuși, arhnle pe care le-am stabilit atunci se mențin și azi. Am audiat și

Biblioteca Fundației Carol I, care astăzi se numește Biblioteca Universității n-am simțit în desfășurarea impecabilă a lecțiilor lui Alexandru murcas foarte apreciate de public, n-am simțit fiorul intelectual pe care-l dădeau adevăratele cursuri universitare ale acestui foarte prețuit maestru al cuvântului. Despre Tzigara-Samurcaș, un subtil scriitor ca Anton Holban avea să scrie cm va atât de elogios dar nimic din fiorul sacru al participam la un mare act spiritual mi s-a transmis prin el, cu toată bogăția diapozitivelor - din care, după moartea lui Tnoara s-au zăhăit, spărgându-se și pierzându-se iremediabil câteva mn: zecile de mii pe care le strânsese grijuliu o viață, și e păcat! Erau imagini bine executate frumos comentate și

exact interpretate, într-o manieră, e drept „cam vetusta cam datornică istoriei, înțeleasă ca biografie ori ca anecdotică, iar în genere e doar un curs onest și acurat, ținut pentru marele public. Lnal doilea curs audiat și chiar editat ani de zile cu concursul meu - în calitate de asistent onorific în 1938 până în 1943 am corectat toate stenogramele realizate în așa ani de Leita Rudascu (devenită apoi chiar șefă de catedră la istoria artelor, după îndepărtarea Profesorilor legitimi) - era cursul lui George Oprescu de care m-au legat apoi între 1949 și 1967, alte decenii de colaborare, la reînfrîntatul Institut de Istoria Artei patronat de Academia Republicii, de astă dată... și nu de-versif te fi scris și rostit în 1956, cu prilejul sărbătorim profesorului George Oprescu la împlinirea vârstei de 75 de ani, multe din opiniile pe care mi le făcusem despre aces creator de școală în istoria artei românești, insistând, cum era Șifojesc la un asemenea timp festiv, asupra meritelor celui ce, venind abia în 1938, enar, la catedra de Istoria Artei a Universității din București, ca om de cultura academica serioasă și de suprafață europeană, prin legăturile pe care și le făcuse mai ales ca secretar, timp de peste un deceniu, al Comisiei de Cooperatie Intelectuala de la Genova de pe lângă Liga Națiunilor, a dat o orientare decisiva acestei dis pline la noi în țară, cu un zel și o seriozitate ce l-au făcut să lucreze harnic o viață îndelungată, luptând cu carențele de gust artistic și de instrucțiune ale contemporanilor diverselor sale perioade de carieră. Intrepid, sagace, nedemoralizabil de niciun obstacol sau eșec, insistent, tiranic, George Oprescu, colecționar de artă pasionat”, connaisseur” în adevăratul înțeles al cuvântului, avea însă, oroa.re de tot ce îi mirosea a estetică, a teoretizare, a filosofie. Temeiurile, acestei idiosincrazii trebuie căutate nu atât în prea puțin înținsele sale lecturi de teoria, artei care nu l-a preocupat nicicând, el pornind de la studiul

unei limbi și al literaturii ei, în comparație cu cea română (își dăduse, la 43 de ani, cred, un doctorat cu teza „Heliade Rădulescu și scriitorii francezi”) - cât trebuie săli, se recunoască rădăcina într-o structură de tipul pavlovian B, adică într-o psihofiziologie de imaginativ și intuitiv, opusă tipului analitic și discursiv. Acestuia-i rezista cu o obstinație dusă până la resentimentul exprimat față și până la răscolirea unor spine freudiste, în care teoreticianului, omologat de el cu proferatorul de vorbe goale, i se retrăgea creditul. Fapt ce corespundea vădit unui profund proces subconștient, ușor psihanalizabil, de protest antipatern, căci își urâse tatăl natural, magistrat înalt, pe care l-a și denunțat cu prilejul sărbătoririi sale la Academie, la vârsta de 80 de ani, în 1961, ca pe un superficial, nesincer, demagog și desfrânat.

De aici porneau, probabil și imputările pe care, încă de la început, George Oprescu i le-a făcut lui Alexandru Busuioceanu. Poate și pentru că îl concurase în 1931 la examenul de ocuparea catedrei - unde lui Busuioceanu i se făcuse o netă nedreptate, fiind întrerupt de comisie după mai puțin de jumătate din timpul prescris pentru prelegere și tăindu-i-se posibilitatea de a-și desfășura, așa cum și-o pregătise lecția-probă practică, asigurată însă în întregul ei (destul de neinteresantă, căci există tipărită), lui George Oprescu, prin părtinirea comisiei și președintelui ei (N. Iorga), dar și pentru că în compartamentul celui pe care și-i considera rival existau caracteristici ce-i scormoneau rănilor unei copilării de copil fără tată, nedorit și nerecunoscut de un părinte ce se „amuzase” zămisindu-l. Același tip de „amuzament”, Oprescu îl denunța drept imoral deși era vorba doar de două concepții diferite, foarte subiective și neadecvate ambele, asupra, moralității - la colegul său de breaslă, Busuioceanu, care, departe de a disprețui plăcerile oferite în viață unui bărbat cum era el, de o mare vitalitate, își o eră cu dărnice compensații

frivole pentru nereușita vieții sale conjugale spună re-
ușită vizibilă de asemeni și la acest intelectual cu succese
de altă natură „spirituală” care nu i-au fost totuși
suficiente, până târziu, în anii ultimi ai vieții, în exilul și
singurătatea tragică în care și-a făcut bilanțul existenței.
Cert este că, dacă, s-ar fi putut ca ambii dascăli de istoria
artei să colaboreze și să se completeze reciproc, în loc să
se conteste și să se ocolească unul pe altul – așa cum din
ne ericire s-a tot întâmplat și se mai tot întâmplă încă
peste tot în lume unde orgoliul individualiștilor trece
înaintea marilor interese colective, adică acolo unde
domnește mentalitatea burgheză a „concrenței” (și la noi
a domnii printre intelectuali cam prea mulți ani, bânțuind
că o molimă sectoare largi de cultură științifică și literară)

— Dacă s-ar fi putut ca unui student să i se ofere,
prin cursurile lui George Oprescu, în răstimpul a patru ani
de școlarizare, întregul periplu al evoluției activităților
artistice, de la începutul evului mediu până la sositul
veacului al XIX-lea [pe atunci istoria artei antice și
arheologia se considerau în aceeași domeniul, ca și arta
modernă a veacului XX și ca și arta extraeuropeană, ceea
ce în vremea noastră a devenit un defect de mult corectat),
și apoi același student să fi fost în măsură de a avea parte
de specializarea atât de adecvată la obiect, datorată
cursurilor de o factură mult mai modernă din punct de
vedere științific ale lui Alexandru

Busuioceanu, cultura românească n-ar fi avut decât
de câștigat, de bună seamă...

În orice caz, în amintirea mea, ierarhiile au rămas
stabilite ca și pe vremea studenției. Superioritatea tipului
de profesor reprezentat de Busuioceanu, profunda lui
ancorare teoretică în problematica fiecărui curent artistic
tratată, adâncirea sistematică a condițiilor istorice de care
a depins declanșarea unui fenomen stilistic, și cercetarea,
cu mijloace analitice noi, a corepondenței indelebile

dintre forma vizuală a operelor comentate și miezul adânc al rosturilor umane cărora numai această formulare stilistică, și nicio alta, nu le putea jlip în acel timp, recursul implicit la o inserție de ordin tipologic a operelor, în loc de înscrierea lor în serii exterior-cronologice, făcea pentru mine din Busuioceanu un model critic aplicat atât la judecarea artei istorice, a trecutului, căreia-i găsea elementele diagnozei preconizându-le în chip istorisi, dar și elementele prognostice de ordin stilistic într-o semiologie „avant la latre”, care-i face cinste astăzi precursorului român al acestui curent, cum cinste îi fac și fragmentele lui, de inspirație de asemenea devansată, iconologică, pe vremea când „inventatorul iconologiei, Aby Warburg, era încă destul de puțin cunoscut, și Gombnch sau Erwin Panofsky nu apucaseră să se manifeste drept ceea ce sunt considerați astăzi, când se plasează în vârful ierarhiilor curente în istoria criticii. – ± i

Profesionalitatea lui Busuioceanu, produs al unor ani postuniversitari de intensă muncă în cercetarea de specialitate, a fost remarcată de cei mai buni dintre studenți la cursurile și seminariile cu frecvență obligatorie și examene inexorabile ale lui George Oprescu, frecventate de 400 - 500 de studenți de toate specialitățile (filologi, filosofi, istorici și chiar geografi), care-și „completau” prin istoria artei țintarul de examene cerut obligatoriu pentru a se obține o diplomă, în amfiteatrele Onciul” și „Pârvan” sălile arhipline zumzăiau de o lume pestriță, care-l avea uneori pe profesor - care-și citea cuvânt cu cuvânt cursul, compus preț de doi-trei zile înainte de fiecare conferință, prin claustrare în locuința sa infranșisabila - să-și întrerupă expunerea, spre a face aspre reproșuri domnișoarelor studente, însoțite de politehnicienii ori de ofițerii ce le serveau drept „chevaliers servants, acuzându-le că se considerau la cinematograf în timpul proiecțiilor și nu la un curs universitar. În vreme ce, la cursurile lui

Busuioceanu, mult mai slaba recoltă de studenți (căci nu lua frecvența, ca Oprescu), forma un tot, o echipa de bastonați ce-i sorbeau fiecare cuvânt, fiecare aserțiunerelevindu-li-se, cu fiecare frază rostită, câte un adevăr prin care învățau treptat să vadă, să citească ei înșiși din punct de vedere stilistic o operă, să descifreze un mesaj uman printr-o analiza de limbaj plastic, impecabil dirijată spre valorile expresive ale elementelor morfologice și sintactice, codificate împede pentru dascăl și transmise elevilor fără greș și fără puțință de contestație...

Când, după venirea la București a încă unui profesor de istoria artei o celebritate mondială, azi foarte înaintat în vârstă, I.D. Ștefănescu - medievistcu mare vogă pe atunci, ce funcționase până în 1940 la universitatea din Cernăuți

— Am luat cunoștință de o altă metodă, reductibilă la iconografie, adică la treaptantâia a ceea ce azi numim „metoda clivării straturilor iconologice”, admirația mea îndâncă pentru îmbinarea de formule critice în disciplina istoriei artelor pe care o realiza gândirea elastică, suplă și profund hrănită de leduri istorice, estetice, metodologice și filosofice a lui Busuioceanu, nu numai că n-a scăzut, ci s-a și întărit. Pe deasupra, în vioiciunea de spirit a acestui scriitor și critic literar, u și eseist foarte talentat, și în talentul său euristic, în frumusețea exprimam sale literare, ca și în creație, căci a fost și un poet remarcabil, găsesc mari pricini de Admirație, ce sporesc odată cu trecerea anilor și stratificarea memoriei afective. Cu cartea de față s-au făcut câțiva pași înainte, și pași importanți, pentru punerea

1

În evidență a adevăratei personalități a Im Alexandru totuși Prea Puțin fată de ceea ce cultura românească poate și trebuie să facă pentru el sunt 6 - 7 ani, cred, de când, ca director pe atunci, am intenționat să aduc în editura

Meridiane” ce conduceam, totalul operelor lui Alexandru Busuioceanu rămase unele în manuscris, altele risipite prin reviste sau stenograme. Căci abia târziu, mult dufa moartea sa petrecută în 1961 la Madrid o Parte din manuscrisele acestea s-au întors în țară, prin înțelegerea pentru cultură arătată de statul nostru socialist și prin grija fiicei sale, Oana Busuloea! 11 cu atât mai meritoriu pios legată de ilustrul său părinte, cu cât l-a cunoscut doar în Prima copilărie și i-a fost dat să trăiască prea puțin în preajma lut.

Busuioceanu a avut un destin care seamănă destul de puțin în general cu destinul scriitorilor români. Era croit pentru măsuri mari. Într-un Jet, mi se pare că s-ar fi potrivit cuvintele pe care Filip al Macedoniei 1 le-a spus fi Îău, Alexandru cel Mare: „Macedonia e prea mica pentru tine”. f a tară fiule”. Cu toate că înțelesese, cum înțeleg, în general, oamenii de ™ ca-Sf adevărată din această cultură și din această țara, necesitatea pentru oamenii patriei care l-a născut, pentru poporul din rândurile căruța p, pentru semenii din jurul său, cărora, secole de-a rândul cărturării romani le-au rămas datori până la revoluția pașoptistă, și nu ™ atal” ca Profesor fi un cosmopolit”, Busuioceanu a murit departe de pământul natal, ca profesor de cultură română la Univrsitatea din Madrid, și ca poet. Urmaș al acestei revoluții pașoptiste se mărturisea întotdeauna. Iluminismul sau era un n-ar trebui să se îndoiască nimeni, deși multă vreme nu s-a vorbit de Buuiocean datorită faptului că unii credeau că ar fi aderat la alte tipuri de gândire. Ceea ce spunea odată Nicolau Golfin, fostul său asistent onorific, în legătură cu-emnul lui Busuioceanu către studenți, de a studia pentru lucrările de la 1848, con Hrmă ceea ce spun aici, și scrierile lui o mărturisesc chiar pe de a g la spirit, Busuioceanu era un volterian. Intellectul lui era nutrit de ideile revoluției franceze acelea pe care Karl Marx, în 1847, în Manifestul Comunist și în cărțile

anterioare, ca și în alte scrieri de mai târziu, le ale principiilor socialismului științific și ale materialismului dialectic istoric.

Este foarte important de știut că Busuioceanu, custode al colecției regale (din care Muzeul de Artă al RSR deține o bună parte) a considerat ea este de datoria lui – deși, într-un fel, se afla în situația dihcila de a încerca să nu suveran absolut, cum se considera Carol al II-lea – să-l atragă regelui aten/î

— Și a făcut acest demers în 1938 – asupra faptului că întreaga sa coh-ae t-usă fie văzută de popor și că România nu avea mea un muzeu care, de altfel fm avea să fie creat decât în 1949, în anii regimului popular. Mai mult decât aht uând de influente politice, pe care uneori se priceperea sa le folosească dar numa în folosul culturii – și aici se deosebea de foarte mulți alți intelectuali romani a epocii aceleia – a obținut ca guvernul G. Tătar ascunsa cumpere colecția de a Carol al II-lea, plătindu-i-o integral, pentru ca ea să poatafi muzeu ce urma să se constituie. Din păcate a fi etiut că regele a încasat banii și și-a păstrat colecția. Dar, efectiv, **f p f** intercedat pe lângă regele-despot, regele dictator de după 1938, când cea reglată, începuse a proceda după modelul totalitar la moda, demonstrează la Busuioceanu o mare libertate de idei și de comportament, și o mare capacitate de a se detașa de contingent, de a se dărui unei idei înalte, cu orice risc.

Că Busuioceanu nu era un om cu foarte multe temeri conformiste, mi-am dat seama după ce am început să-i devin colaborator direct nu colaborator la universitate, pentru că, după însăși recomandarea sa tainica, devenisem asistentul onorific al profesorului Oprescu, singurul în stare să ofere pe atunci unui absolvent un cadru de cercetare și muncă; și, după unele lucrări de seminar pe care le-am susținut și la Busuioceanu, acesta și-a dat seama că era tot atât de util să lucrez și cu el deși nu se

simțea, firește, foarte bine în prezența șefului de catedra. Liste motivul care l-a făcut ca, îndată după crearea Institutului de Istoria Artei prin 1940 - 41 înființai de profesorul Oprescu, care a funcționat pe lângă Universitatea din București, să aspire și el la întemeierea unei instituții oarecum similare pe care să o conducă, cu capacitățile sale de „manager”, cu capacitățile sale de îndrumător științific, și a profitat de o nouă conjunctura, larași politica, Era, așa cum s-a mai spus, directorul unei direcții de propaganda artistica și culturala care ținea de Consiliul de miniștri. A pro Htat de o conjunctură buna, delărgirea serei de activitate a Oficiului național de turism, transformat într-un Minister al Propagandei - mai pe urmă s-a numit Ministerul Artelor și al Informațiilor - pentru a-și crea o „Direcție de studii și documentare”, în care s-a complăcut să cheme oameni pe care îi considera vârfuri ale culturii romanesti. Acolo funcționa, ca referent Principal, marele poet Alexandru Philippide, acolo funcționa istoricul Constantin Grecescu, acolo funcționa academicianul de astăzi Emil Condurachi, acolo funcționau Horial. Ursu, fiul marelui profesor Ion Ursu, acolo era G.C. Vicolescu Pe atunci asistent al lui Caracostea, cel care mai târziu a făcut o atât de strălucită carieră în filologia și istoria literară romană, acolo funcționau o semna de alți oameni unul și unul; așa spune Mihai Pop, deținător al premiului Herder astăzi și fost director al Institutului de Folclor; așa cita pe Emil Turdeanu, urmaș al lui Cartoian ca istoric literar, și așa mai putea cita o seama de alții, ca brașoveanul Reiner Biemel (René Biemel), care a condus o vreme editura Bernard Grasset la Paris „fratele lui, Walter Biemel, elevul lui Iudor Vianu - W altei Biemel, mult timp profesor de estetică la Universitatea din Aachen - și o seama de specialiști ca Florin Codrescu, Bârlea, Cotaru și mea mulți alții printre care somități ca Alexandru Ciorănescu, comparatistul, profesor de literaturi romanice,

laureat al Sorbonei... *, 10/în

Acolo mi-a fost dat să lucrez cu Busuioceanu timp de trei ani, între 1940

„În 1942 pentru că la Universitate cu el, cum am mai spus, oficial nu se putea. Asistent onorific al lui George Oprescu, care nu-mi găsisese mea un post decât cel onorific îmi împărțeam timpul între a-l secunda pe acesta at-ît la Muzeul I. I. Orna Stelian unde îmi plătea derizoriu, preț de o bursă de student din propriul sau salariu le director, cât și la catedră, și a lucra ca referent științific pentru arte plastice la această direcție de studii și documentare, care s-a deteriorat așa spune, ca structură, îndată ce, în 1942, Alexandru Busuioceanu a plecat. El a fost numit atunci director al Institutului de cultură, română la Madrid, profesor de limba și culturalomânească la Universitatea de acolo și Consilier cultura pelingă ambasada romană din Madrid, posturi deținute cu cruste și care i-au adus în Spania o faimă bine meritată, iar României mari foloase. Această plecare a lui Alexandru Busuioceanu care semăna formal a înaintare, el a considerat-o totuși ca pe un fel de exil h, bas de rivalitățile din țară și din minister, în chip deghizat, ceea ce era real iar nu l-a împiedicat acolo să facă pentru propaganda țării sale ceea ce foarte puțin trimiși culturali de ieri și de azi știu să facă, și despre asta ar trebui să c' vorbească în cărțile ce vor apărea de-aici înainte pentru că e o perioadă din; are nu știm decât foarte puțin. Sunt lucruri aflate târziu, de abia în momentul în care ani început să am și eu ocazia să călătoresc. Într-una din acestetârzii călătorii, în care am putut vedea opere și monumente de care vorbisem o viață (era în 19/1 y, ajuns la Madrid la un congres, cineva din reprezentanța, pe atunci doar culturala și economică, a României - n-aveam ca azi ambasadă mi-a arătat acte ale lui Alexandru Busuioceanu de pe vremea când era consilier de legație. Se pare că unele dintre ele au venit în țară și cred că se

vor putea, la un moment dat, consulta pentru a se ști exact ce a făcut. Harnica revistă „Secolul XX” a publicat de curând fragmente din cercetările lui Busuioceanu prin bibliotecile madrilene și spaniole în general, căci a cercetat peste tot, nu numai la Madrid, ci peântregul teritoriu spaniol, tot ce se putea găsi în legătură cu românii, cu daco-geții (și cu goții care, în Spania, erau adeseori confundați cu geții). Scrieri ale episcopilor spanioli din secolele XI - XIII în legătură cu populația aceasta valahă îl atrăgea, uenorm pe consilierul cultural de pe lângă legația română, pentru că n-a uitat niciun moment de unde a plecat și n-a uitat cât datorează intelectual acestui popor, celor ce prin munca lor i-au făcut posibile studiile.

Era un om drept. A fost adeseori caracterizat și prezentat ca un personaj distant. As putea adăuga o atestare în acest sens, pentru că așa l-am cunoscut și eu, ca student și colaborator deopotrivă. Avea moravuri contradictorii însă. Profesorul Oprescu avea un sistem net catedratic de a trata cu studenții, care vădea formația sa pedagogică, practica îndelungă de profesor secundar și director de liceu. I.D. Ștefănescu, venit dintr-o universitate cu tradiții de viață germanice, cum era cea a Cernăuților, confraterniza mai des cu studenții, pe străzi și mai ales la berării, unde erau invitați de el cu periodicitate, ceea ce în sistemul de pe atunci era la ordinea zilei în toate universitățile și nu însemna o familiaritate nepermisă între profesori și studenți. Faptul i se părea profesorului I.D. Ștefănescu, și pe drept cuvânt, de la sine înțeles. A icăieri nu se deschide mai bine sufletul însetat de înțelegere al tânărului, ca și cel al maturului său profesor, dornic de a-și generaliza experiența, decât într-un moment în care eticheta, la o halbă de bere, la un pahar de vin, a căzut. Personal, am aplicat și eu acest sistem. Nu sunt un mare amator al crâșmelor, dar cu tinerii îmi plăcea întotdeauna

să discut, și dacă crâșmele de orice grad îi aduc pe tineri la nivelul de plutire, făcându-i comunicativi, în crâșme mergeam să discutăm, orice ar fi spus decanii, rectorii și intendenții facultăților, ori pedei, cei care sună clopoțelul la sfârșitul orei. (Poate o fac mai puțin acum, când am mai îmbătrânit și m-am mutat prea departe, în cartierul Pantelimon, poate o făceam mai mult înainte, când locuiam în centrul Bucureștilor și-mi era mai ușor să întârzii, sau poate nu mai suntem la fel de comunicativi când ajungem la anumite vârste!)

Dar, efectiv, Busuioceanu practica acest sistem, e drept, foarte rarcu parcimonie, nu cu larghețea lui I.D. Ștefănescu, jupiterian prin excelență. Cu, să spunem, spiritul de economie intelectuală al celui născut în zodia Gemenilor, mercur - nan cumpănit, deși comunicativitatea e legea lui, Busuioceanu nu voia să-și cheltuiască „talantul” oricând, și nici cu oricine. Își alegea interlocutorii și, atunci când nu erau de aceeași vârstă cu el, îi tria bine. Pentru un student era un privilegiu imens să fie invitat al profesorului, și el îl ducea de obicei în marile restaurante, unde se presupunea că studentul, datorită prețurilor prohibitive, nu pătrunsese vreodată. Ceea ce însemna pentru un tânăr o experiență mare, un lucru extraordinar. De altfel, lui Busuioceanu îi plăceau foarte mult marile restaurante, asta însă fără să le disprețuiască nici pe cele mici, în care se întâlnea deseori cu prietenii de condei, printre alții și cu I Tudor Vianu câteodată, la câte o margine de București, la Scăricica, în Obor, sau pe malul lacului

Tei ori Floreasca, ori Herăstrău, în așa fel încât acest profesor, care știa să fu savant absolut și pedagog irezistibil, cu o forță magnetică de atracție, deie, festinurile unde-și invita amicii, un conviv extrem de plăcut.

Ce rămâne din personalitatea lui **f** - mă gândeam

adeseori cu tristețe văzându-l consumându-și verbal gemul și, evidfit **n**? (**U**TM u, un destin atât de măreț, puneam în întrebare și o 7 icem în sufletul unui student din ceea ce a deprins de la profesorul său. ticem.

Nu voi uita niciodată!" Până murim; și, după aceea, uitam noi, elldent's/ uită și alții Dar lucru foarte curios, și îl experimentez cu generațiile: care se succed între absolvirea cursurilor de istoria artei și momentul când ies în arena publică, oamenii aceștia formați de noi, de Schileru, de mine, de cea a lui Dan Ilăulică, încep să semene și cu Busuioceanu - nu știu cum

Ti cu T. Z Vumu. iarăși nu știu cum. Seamănă cu profesor „noștri, cu «e* cart i-am inhalat no, le care ne-am îmbibat noi, profesorii lor și te care potie fără să ne dăm foarte, bine seama, i-am continuat în vreun fel volt sau poate (Zar ara să „**m** „i i-am proiectat aPo, către ei. Găsesc câteodată, într-un to care n-a împlinit încă 30 de ani, accente pe care le descopeream cu surpriza la Alexandru Busuioceanu sau la Tudor Vianu pe când eram ciracul lor, sau hi mai străluciți chiar, își neagă uneori profesorii ca Busuioceanu când afirma că Matteo Marangont nu s-ar Preocupa. iecit defectul material al operei, de elementele ei concret materiale. Faptul era, totuși, de natură să inspire dorința de a le cunoaște opera, cred eu - și-mi amintesc că tot după părerea bună despre spiritul criticii lui l-am aprobat pe promotorul comfigurativismului și m-am așa L Înțelegând că, prin elementele materiale care sâni limbajul operei se poate a i **g** cu adevărat la mesajul ei, la semnificațiile implicate, ț Z

făcut cred pasul înainte, iar dacă am încercat să-l fac și eu în 1941 **m** pomenitut studiu din... Analecta" Institutului de istoria artei, despre Leonardo și perten-a sa spirituală, care în mare parte era inspirat - ca pune me o o

^o **g**TM

din discuțiile mele cu Busuioceanu, prelungite după o

ucr **f** „susumi

„Arul său, având drept subiect opera lui Leonardo - dacă această formulă de critică, este pentru ca în Romama exista. Bus”, ocean,»

Acesta este desigur lucrul cel mai important: faptul de cultura, luaiin esența sa, nu ca eveniment cu datare istorică. Transmiterea ștafete la toate semințele care rodesc numai după ce învelișul lor ei. Ț-e: fească țătura lui Busuioceanu trebuie să poată fi pusă în situața de a tzbu în continuare. El nu este numai un capitol din istoria (Jtul de atoroxicare a făcut niște pași extraordinari în acel moment în care o (/esiuf” e „fi°X.j, nativă) undă de democrație se putuse instaura după dar a făcut niște pași incontestabili. Nu înseamnă, perioada spe-va, „ceva extraordinar în cultura românească a acelui moment, ci
TM TM TM TM «Paf pentru clădirea unei vetre de cultură românească eterna, a ca acestor care trebuie să facem azi aluzie cu trimitere certa, pentru ca învățat f-s (maestri au intrat, în ultimul deceniu și jumătate, de la **r**(

hi tradiția cea mai bună a acestui popor, cea pe care caii am să o TM nvtem asta, după ce am căutat s-o uităm, pe nedrept, în lr/ctU c-te. douai Jt/, a vedi una sunt convins că personalitatea lui Alexandru Busutocear întruni de prim ordin pentru cultura românească și mondială dul”. Ce făcut tot ce a scris și a făcut în țară, așa cum se va desfunde și din ceea ce a jacu după plecarea în Spania, unde plăci comemorative ne arată la Madrid casele în care a locuit unde istoria literaturii spaniole ti considera ca pe un mare Poet creator de curent literar și creator de limbă spaniolă, deținător al unor premii importante, cum este cel al revistei „Insula”. Subconștientul lui care **f**TM etTM na Perfect în românește și în italienește, a început să funcționeze după 1942 și în spaniolește, cu toate că într-o scrisoare, pe care regret că vicisitudinile unei istorii Personale, care nu merită să mai fie rememorata, m-au

făcut să nu o mai am îmi povestea, în 1943, cât de greu îi vine unui cunoscător de limba italiana să era un desăvârșit cunoscător de italiană – să se adapteze tocmai datorită similitudinilor lexicale, la spiritul atât de diferit ca forma internă a limbii sP^{*}™°le> a devenit totuși un perfect cunoscător al limba spaniole și chiar un crea o limbă literară, acolo. Dar ce-i mai interesant este ca (și lucrul l-am aflat aou™ fi ani la Köln, unde am vizitat-o pe poeta Antoanetta Bodisco, nepoata criticului Vladimir Streinu, cea care i-a fost foarte aproape m-am sat de exil spanwl) Busuioceanu a publicat acolo și un volum de poezii românești, altele noimi te cele vechi, pe care le publicase în țară și care pot fi găsite în colecțiile de reoiste.

Ar fi poate interesant să fie și ele reeditate. „7 – , nv.

Cred că toate acestea fac parte din patrimoniul național chiar dacă nu o fi opere evaluabile cum sunt cele de artă plastică fac astăzi parte din patrimoniul național, sau manuscrisele, chiar dacă nu sunt decât vorbe ste™ 8, afte*? care au zburat din gura lui la cursuri, sau au fost așternute gazetărește, dit fuga penițemostre de gazetărie curentă, pe care simpla frunzărare a are (° și periodicelor vremii ni le pune la îndemână, dându-ne dreptul să-l reconsiderăm pe Busuioceanu ca pe un foarte valabil și actual gânditor social:

«În cronică românească, 1938 va rămâne însemnat prin schimbările politice pe care le-a văzut. Arta a rămas mai în urmă, mat sfioasă, în așteptarea poate a unor zări noi care să se deschidă și pentru ea

Nu este de mirare, căci asemenea ezitări și așteptan exista azi pretutindeni chiar acolo unde tradiții mai mari și manifestări mai puternice au pus în miniartiștilor unelte mai sigure, iar spiritul lor gânduri mat cutezătoare.

Vremurile sunt însă în mari prefaceri. Arta nu poate rămâne strama de asemenea transformări. Ea a fost întotdeauna oglinda formelor de viață și a aspirațiilor

umanității. În mina meșterului care a cioplit piatra sau a PYpf create a fost întotdeauna o zvâcnire a vremii lui, care s-a comunicat însăși oper și a dat formelor ei valoare de simbol uman. a sâwrn

O asemenea valoare stă înaintea de toate în contemporaneitate, în ritmul s-r0

nizat al creației cu aspirațiile semenilor. Artistul nu se poate sustrage ritm fără profetia de a-și rosti propria-i condamnare la exilul dincolo de utilitate și de aderență cu viața. Nici Michelangelo, nici Phidtas șimaesti ai catedralelor de odinioară, n-ar fi ajuns la formele eroice dacă și-ar fi închipuit existența desprinsă de comunitatea dimprejur și redusă la o simplă manifestare individuală, pe deasupra vremii lor.

Arta românească trebuie să-și pună astăzi cea mai grea Problema' cfnf este mai puțin a spiritului și a artei europene în genere. În ce măsuralormde noi de viață își găsesc oglindirea în operele artiștilor de azil care murilor noastre în creația arhitecților, sculptorilor, pictorilor? Caresmt drumurile noi pe care se îndreaptă arta lor?

— România, București, 1 ianuarie 1939.

Răspunsurile la asemenea probleme nu sunt încă formulate, și ele nici nu pot Jro" Omul „este în Lentre. Da, creaț. a» Hei - U" nioau să nu simtă ea însăși impulsurile noi și să nu caute formele care să le corespundă. Acest's%—*

C°Dar P» mmai («articole * «ce» «*>/*» «dnnaleumr froueme rulturale ce trebuiau să țină seama de evenimentele politice se vădește un fel de

5 TO»

Ikî «*/> «» * «Busuioceanu despre unul dintre cei dintre și cei mai elevați rheninoi. istorici de artă români: Odobescu.

din concepția lui, toate aceste monumente preistorice, romane mediev, sau mai recente erau

„antichități naționale”. aparținând, aceluiași trecut istoric și constituiau un obiect unic pentru cercetători. Studiul lor avea un scop mult mai important decât de a stabili o cronologie istorică, sau a constata H

— Eni mente petrecute pe pământul nostru. Ea urmarea spiritul însuși de creație al poporului nostru -, sentimentii lui de frumos și concepția lui mai mult de

Vulța Odobescu este într-adevăr cel dintâi care vorbește despre instinctul de artă” al poporului nostru despre „stilul” său și despre „principiile unei estetici naționale. El necunoaște aceste Prin ipU pretutindeni, în portul țaranului nostru, în ornamentația lui geometri că - a căra concepție îndepărtată o regăsea până în obiectele preistorice aflate f e pământul nostru - în monumentele vechi și noi, risipite pe tot cuprinsid tampoyn) în toponim român și mai dezvoltat la dânsul decât la cea mai mare parte din națiunile moderne chiar din puținele monumente ce păstrăm de la străbunii noștri putem distinge în acele producțiuni ale trecutului niște caractere care constituie «» stil artistic românesc stil ce, în unele epoci mai fericite, dar din nenorocire prea scurte ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem mmdn și acum.

Întemeiat pe această constatare, care prețuia cât un manifest al artei «„fronde Mnă atunci ignorată, el se ridică împotriva acelor care, iubind arta sau chiar mânmd-o cu destul talent, o înțelegeau totuși ca p ceva fără patrie, ca o facultate m/.p. rtivă - cum spunea el - eclectică, cosmopolită...

Arta e universală, dar ea trebuie să plece din fondul național al, din instinctele lui pentru frumos și din tezaurul lui de tradiții strămoșești.

Nu voi mai cita și alte cuvinte ale lui Odobescu despre aceasta arta națională cuvinte Pe care să nu uităm că le rostea într-o vreme când Aman era mea tânăr și când Grigorescu se găsea abia la începuturile sale. ar voi su mia

fa A destul de important al urmărilor pe care le aveau cercetările atât de disciplinate și în aparență aride pe care le pornise el în domeniul arheologiei. De la cioburile preistorice și până la arta națională, de la noțiunile elementare pe care trebuia să le ofere diletanților timpului și până la definiția esteticii poporului mL iJl Tvast iominiu fe care și explora primul ș, în care avea să aș" e semne de îndrumare ce stau și astăzi în picioare. Arheologia și istoria artei românești au făcut de atunci desigur mari progrese. Dar ele n-ar fi fost posibile fără prima lui învățătură și fără îndrumarea modernă pe care Odobescu a știut să le-o dea».

— Ce frumoasă lecție de consecvență istorică, etică, națională și științifică ne dă, prin asemenea texte, precursorul Busuioceanu! Și cât de valabile sunt spusele sale, veșnic, pentru noi!

Marin Nicolau-Golfin spunea, și mă refer din nou la fostul asistent onorific, pentru că este o bună sursă de informații - înțelese conform individualității lui Golfin - că Busuioceanu avea o mare exigență față de scris. Lucrul este foarte exact și important. Avea o mare exigență față de scris, dar în același timp știa și să scrie prompt, cu o mare rapiditate. Se afirmă că Busuioceanu blama pe toți acei critici care se duceau o singură dată într-o expoziție și, după aceea, imediat, scriau. Blama, e drept, superficialitatea în general, dar tot de el la știu că există expoziții la care te lămurești de la primele cinci minute, aș adăuga, expoziții în care nici nu mai trebuie să intri cele cinci minute, pentru că te-ai lămurit începând de la afiș. Știu că odată, în 1942 cred, când am luat un interviu lui Ion fălea, (poate a fost primul mare interviu pe care l-a dat acest important artist, publicat în „Universul Literar”, în acel an, poate să mă înșel, să fi fost la sfârșit de '41, sau, în orice caz, în jurul acelor date) - am făcut aluzie ta, o afirmație a lui Busuioceanu. De fapt, Jalea făcuse aluzia cu

pricina, dar interviul era semnat de mine. Busuioceanu era directorul meu la direcția de studii și documentare de care am vorbit, și cu toate că nu eram decât „diurnist” acolo – că niciodată pe atunci nu am avut un post serios – de el depindea dacă a doua zi aveam sau nu aveam salariul respectiv, care era foarte important pentru un om tânăr, familist de la 20 de ani. Era foarte important să am acest salariu, și cu toate acestea n-am pregetat să scriu împotriva părerilor lui Busuioceanu, ceea ce l-a mișcat foarte tare. M-a chemat și, în loc să-mi spună, așa cum ar spune un director de peste tot din lume, de oricând și de oriunde; „Cum îți permiți, măgarule?” ... a spus: „Îmi acorzi un spațiu și mie la revista în care publici?” sau: „Poți interceda să mi se acorde și mie un spațiu, ca să răspund interviului dat de Jalea?”. Și bine înțeles, cu promptitudine, a răspuns. Este unul din puținele articole pe care le-a fabricat de la o oră la alta. Un răspuns care polemizează cu mine, nu cu Jalea, cu mine care – chipurile – schimbasem sensul spuselor lui Busuioceanu, și a fost publicat integral, de mine, în „Universul Literar”, ca o dovadă a raporturilor civilizate care puteau exista pe-atunci între publiciști de vârste diferite, între maestru și elev, între director și funcționarul său. Nu mi s-a mai întâmplat așa ceva niciodată după aceea. Ba, încă, mai mult decât atât! Odată, tot în 1941, la început chiar, am protestat vehement, în biroul lui Busuioceanu, în prezența lui Emîl Turdeanu și a lui Mihai Pop, împotriva unei circulare, pe care o transmisese în multiple exemplare funcționarilor direcției de studii și documentare, și din care ieșea foarte blamat fostul director temporar ce-l dislocase, înlocuindu-l pe el, în așa fel încât se arunca o lumină foarte urâtă asupra acestui fost director, calomnie nemeritată, căci și acela era un intelectual de mare clasă și intrase doar din idealism etic într-o blamabilă conjunctură (conjunctură politică, ce s-a dovedit țării nefastă), așa, cum

să spun, ca musca în lapte. L-ar fi putut costa foarte mult pe acel fost director, și m-am dus să-i atrag, omeneste, atenția directorului Busuioceanu, că sunt lucruri care, deși pot fi adevărate, nu se spun și nu se fac. La care, după ce a ridicat un timp vocea încurajat de cei doi care erau de față, mi-a declarat: „Știi că ai dreptate! Și știi că ai curajf”...

ca a revină și să taie di „raportul să „acele cmnte confrate le scris, peste a cărm vini le a-l f, mlocmt, într-un post la tare fu, ea.

„PUTea sâtâde-ZTrulie I-a apropia, mai nud, le nune fi I-a făcut să ceară ca în 1942 când a plecat, să fiu colaboratorul și secundul Im asistent Z catedrade istoria civilizațional române la Madrid și secretar al Institutului de cultură românească. Actele fuseseră făcute, dar nu de amintit aici Nu făcusem încă armata. Eram în război. Șeful Statutului major era un general care fusese subalternul tatălui meu pe vremea când era sui locotenent Ba mai mult, în școala militară, prin 1910, primise o palmă de la tatăl meu și-a adus aminte Valma din 1910 a izbucnit foarte puternic peste decenii și Generalul mi-a interzis această plecare, care - soarta e o, dea, ma *»,» / leaptă decât «oi - mi-ar fi pus la dispoziție, poate. MMbM «J*

Unduit multă vreme și muzee pe care le-am văzut doar pe la 50 de ani dar m”; 1: stă plecarea să cunosc „ițe real. tat, pen.ru soarta care m-a făcut să le trăiesc, pentru ca știu ce YZTfă cid să niște mas ni aia națiunii mele aici, st nu din afară. Și asta m-a făcut să înțeleg în.je sensuri ale istoriei pe care oameni expatriați nu reconstitui niciodată, niște adevăruri adânci, care-s tezaurul meu, la care țin, la care n-aș renunța pentru nimic, în lume. - 77.

Nu știu care a fost perspectiva lui Busuioceanu despre România zilelor noastre știu că în 1943, interceda, de la Madrid, în scris pe lângă directorul

7 junct al fostei sale direcții, istoricul literar comparatist Alexandru Ciorănescu, a/S tof - de isZI

literaturii universale și comparate, savant cu renume

— *Ni) i-a să se or-ani-e-e la București o expoziție de pictura românească universală, ca să se orbau-i-z-z m, r cinvnnp-sru mi-a cu temă spaniolă; pictori români călători prin Spania Al Ciorănescu mi-a încredințat mie organizarea acestei expoziții, care a și fost făcută, în 1943*

*s, deschisă oficial în sala Oficiului național de turism. Catalogul mai, exista în biblioteci și cuprinde cu lux de amănunte, artiști care erau interziși pe atunci, ntroduși de mine (cu voia lui Ciorănescu, și cu știrea nemărturisită a lui Alexandru întroduși se mine (cu uuu Samuel Miltzner și o seama lelm Ze efectiv, erau în temă și nu puteau fi ignorați, chiar dam legile rasiale monare U eliminau Dar nu ne-am supus. Soarta acestei expoziții deschisă I \nml din prietenii lui Busuioceanu la București, ambasadorul Spaniei de batunci marchizul de Casa Rojas, și de către profesorul Oprescu, prezent la - ernisa cu Zinvdtura, ca și cum el i-ar fi fost autor, a fost foarte tristă. Ministrul propagandei a simțit nevoia, după numai cât ev a zile, s-o înlocuiască cu „xbo-iție de șervetele așa-zis „naționale”, brodate de către o cucoana sau mai multe, de o asociație care avea un nume frumos ardelenesede prin - f v -, de un rub de alte distinse nume, patnoate de circumstanța. Da. S-*SP” S „Xu tine decât trei zile”, și s-a scos parțial expoziția, în care erau I etrașcu PMadx D-ră - autescu Magdalena Rădulescu și Iser, pentru a se prezenta bărdace*

™ ț-uH falsificau la U ™

wbri Moravurile acestea, de bună seamă, nu vă spun nimic nou: le c-o-ețt.

Ele constituie o subliniere a faptului că tradiția caragialescă e instaurată aici de mult că sunt lucruri care grevau puternic arta românească și dezvoltarea ei, cultura românească în general, și împotriva căroră seriozitatea critica a grupului de sP S de care am vorbit, cei formați în

spiritul lui Busuioceanu și Vianu, sau cu Profesorul Oprescu și cu elevii lui, după aceea, în țara, au trebuit să lup t.

Busuioceanu a făcut cât a putut până în momentul în care și-a dat seama, ca toate căile îi sunt barate. A acceptat să facă mai mult plecând într-o străinătate din care n-avea să revină decât, cred, o dată, în primăvara anului 43 pentru un scurt răstimp; părăsindu-și biblioteca, fișele, manuscrisele instrumentele, de lucru, casa și familia pe care nu le-a mai revăzut, a plecat acolo unde putea lucra în interesul culturii țării sale și în al literaturii și artei de bună calitate, cea care transcende granițele, dar e totuși așa de impregnată de solul natal.

Fie ca soarta acestei cărți să-i readucă în mijlocul nostru, al celor cărora le-a fost dator deschiderea de drumuri cu largi orizonturi, din care cultura românească nu are decât de câștigat. Ceea ce a reușit să facă o ana Busuioceanu, tuca scriitorului, a desăvârșit colegul meu mai tânăr '1 heodor Enescu, criticul de mare erudiție probitate și cultură, de o autentică și nobilă vocație pentru slujirea adevărului istoric, șeful nucleului de cercetători din fostul Institut de istoria artei afiliat azi „Institutului de arte plastice Nicolae Grigorescu”, intelectual subtil căruia-i datorăm recunoștința noastră, ca și înțelegem conducem de azi a editurii

Meridiane. 7

Ion nunzetii

Artă românească

Artă românească veche și modernă andreescu1

— În 1889, la câțiva ani după moartea lui Ion Andreescu, un vrancea apărut în „e\is a gfi zise cariera pe un pat de despre nenorocosul pictor, care, c'ine în Salonul din ăst timp - suferințe, în mizerie și aproape necu „așezată, prea sus, într-o scria Delavrancea - a. văzut P**TM Srtebile tine a văzut această pădure Ancă” desigTM L

convins ca „autorul acestui me.ru pătrat de pânsou” a „poi el” usr;

jftă SÂWIGR-li *” „” enie de sinci excepționali o pot avea a Prieten al lui Grigorescu, și într-o

Delavrancea mergea mea mai dep nu sg sfla să compare vreme când marele pictor era ad™ 1™ e concluzii re-a dreptul neașopera lui Andreescu cu a acestuia, 1 §. „r g: aici e un punct teptate: „În fața peisagiilor lui, vezi natura vie și ™ Ceea ce la Ancare îl deosebește de fermecătorul nostru maest J splendoare nădreescu e viu. la Grigorescu e «e-%CGS «lent. La Grigorescu cută, la Andreescu se pieface p *, Andreescu simplitatea apabogația aparentă te răpește fără a te convinge a Andree cu p rentă te pune pe gânduri = „” „ne sunt „îs. e rM”.

admiri; admiri fără regret și tara reticența, uit f mate limpezi ale esențialului din na ura„Ninar) P oopera inegală, creată Cine îl cunoscuse așadar și. urmanse de unora cu multă trudă, dar plină de adâncime, nu talent putea pune în dintre contemporani drept un artist excel”°nf, O Delavrancea raporta cumpănă însăși personalitatea unui maestru t g. un în același articol și cuvântul altui artist, G.D. Mirea, care nu f

— I Revista 1889, nr. 3, 15 martie.

București 1936 (61 p. + 66 PUbotele din subsol aparțin autorului.

categoric: „Andreescu, în peisaj, a început cu ceea ce alții abia uneori pot să sfârșească”. Iar Grigorescu însuși, după toate mărturiile pe care le avem, arăta aceeași admirație pentru nefericitul artist, căruia îi fusese prieten și protector în vremuri de restriște. w

Dar aprecierile acestea, care veneau ca o încercare de încununare postuma, n-aveau să aibă prea mult ecou. Ele n-au trecut dincolo de un cerc foarte resstrâns de artiști sau de prețuitori de artă, care îl cunoscuseră

personal. Și când aceștia au încetat de a mai evoca amintirea celui dispărut înainte de vreme, uitarea s-a întins repede asupra lui și asupra operelor risipite, rămase ca și necunoscute. Zece ani mai târziu, în 1899, când unul din foștii săi profesori, C.I. Stăncescu, îi închina un articol mai lung în revista „Literatura Arta română” \ judecata asupra lui Andreescu era mult mai temperată, arătându-l ca pe un artist fără noroc, care ar fi putut izbuti să creeze opere de valoare dacă ar fi trăit. Destinul dușmănos îl urmărea astfel și dincolo de mea. ne încercările chiar de a-i evoca amintirea îl nedreptățeau, scăzându-i meritele. Opera lui Andreescu rămânea învăluită într-o obscuritate care o înlătura aproape din istoria artei românești...

Numele său mai circula totuși printre câțiva inițiați, care știau unde se ascundeau pânzele zugrăvite de mina febrilă și nu destul de experimentată a artistului nedreptățit. O expoziție de opere ale lui a fost chiar organizată odinioară la „Tinerimea artistică” de pictorul Jean Steriadi, unul din admiratorii cei mai statornici ai lui Andreescu. Dar arta acestuia n-a ajuns a fi mai bine cunoscută, nici a se impune în conștiința publicului, prea puțin lămurit asupra personalității artistului despre care auzea întâia oară¹.

Încercările s-au repetat apoi în expoziții colective, unde opera lui Andreescu putea fi integrată în propria ei epocă, alături de pictura lui Grigorescu. Câteva tablouri au figurat astfel în expozițiile retrospective, organizate în 1925 la Paris 2 și în 1927 la București². Alte bucăți, poate cele mai reprezentative, s-au găsit apoi reunite pe panourile de onoare ale Expoziției de artă românească, pe

1 Exposition de Vart roumain ancien ci modeme, au Musee du Jeu de Paume, a aris,
25 mai au 1-er aout 1925. iqo-7

2 Exposition d'art roumain, Catalogue, Congres de la Presse latine
Bucarest 19 .

care în 1930 am organizat-o împreună cu prietenii O. \Y. Lisek și St. Nenițescu la Iiaga, Amsterdam și Bruxelles³. Am reprodus atunci într-un articol din „Gândirea” aprecierile cu totul elogioase de care Andreescu s-a bucurat în critica străină, unde, prețuit mai mult chiar decât Grigorescu, socotit mai modern decât el, a fost comparat cu artiști contemporani ca Sisley și Pissarro. Un an mai târziu, un număr ceva mai mare de bucăți au fost expuse în retrospectiva de la București „O sută de ani de arta românească, relevând încă o dată personalitatea puternică a artistului atât de puțin cunoscut.

O prezentare mai largă însă, care să încerce reconstituirea întregii opere a lui Andreescu și oarecum dezvăluirea ei publicului mare, încă nelămurit, nu s-a făcut până la expoziția de la Fundația Dalles, acum patru ani, and, cu ocazia împlinirii a cincizeci de ani de la moartea artistului, o mare par e din tablourile sale au fost tunatelacune-ire-te 5, Pnici fără unele Steriadix. Am avut atunci un tablouri întrunite, erau totuși destule erori de atribuire fi. Dar în cele peste.8° argintate melodioase îns-*Zfă* s-ape IStăorulu, atent, în etapele variate și extrem de interesantexpoziția de la Fundația Dalles artefluiusaovreme ignorisipită și de inegala a acestui an Dutem întregi prin puținele date biorată. ne apare acum mult mai clară și o putem muez-ți deosebit grafice pe care le avem și Prin °Pertle; Plectii particulare. E o reconstide semnificative, care se mai ț, a se **p f** tul că cele mai multetuire nu lipsită de dificultăți, mai ales tinmci. 1 care le avem asupra din tablouri nu sunt datate și Cercetarea atentă a mijloacelor activității lui Andreescu sân cu for; te je artist îngăduie totuși clarificări picturale și a influențelor

3•• i Tentoonstelling van Roemeensche Kunst, Gemeentc Museum voor Moderne Kunst, te s-Gra-venhatre 3 tot 25 mai 1930. Si edițiile pentru Amsterdam și Bruxelles, in același an

diverse elemente, formația artei pe care nu le aveam până acu. pentru a fi și astăzi uimitoare, destul lui An dreescu ne apare destul de rap P r „mine ne înțeleasă. Temperamentul de strânsă totuși și de logica Pe., înrerrcări la și sobrietatea și voința sa său se ivește covârșitor de la Pânele a ca-ul artă, născută din mari de meșteșug. E un artist mtl-al resursele uimitoare ale unei sensibilități dificultăți, avea să reflecte Lsunt a cerceta azi, la un răstimp din cele mai autentice și e de-ațe fi judecată în perspectiva artei atât de mare, când pictura lui A P M carieră, experiența

— dureroase - e, a lucrărilor din urmă.

— Impresionantă, într-adevăr, concentrarea găsea totuși care, fără mari facilități de ex presie °r” cât râg zui pentru a atinge în el însuși resursele unei arte căreia nu i-a lipsit ciecn b F

culmile cele mai mari. incomplet și mai întâmplător. O edu-Formația lui era tot ce putea fi mai în p „d it propriul sau

° „Sscrise ia BnenreșU, în SSA MS

cu oarecare stare, și nimic în preajma lui n-ar fi putui a

„T ț Dalles - I Andreescu, N. Grigorescu.

— Academia Română, „prefața de dl. G. Oprescu Dl. Oprescu

St. Luchian, 28 mai - 1 mite 1932, București GJ; icctia Apouo, „Ramuri”, Craiova, 193

a publicat în urină și un studiu asupra lui f „în ziarul „Calendarul”, în vremea

— Studiul de față a apărut întâi într-o serie, e Kevista Fundațiilor Regale, când expoziția era încă deschisă. urne și mi e aduce> pe lângă alte completări, numerele din ianuarie și aprilie 1935. ipar. lui Andreescu va și analiza unor opere care n-au fost mea expasc. În catalog t urma, pentru întregirea acestui lui Andreescu era 15 februarie

185 1, după înfățișare. Însă pe care avea să le nutrească mai târziu. Și-a petrecut copilăria plătând și lipsită de evenimente în decorul amorf al unei mahalale bucureștene de acum șaptezeci-optzeci de ani, învățând clasele primare la școala particulară a unui oarecare Apostolatu, iar mai târziu, între 1863 și 1868, cele dintâi clase de gimnaziu la Liceul Lazăr, pe atunci lângă Biserica Bradului \ Era un temperament tăcut și trist, înclinat către izolare și preocupat de ciudate reverii, care îl absorbeau până la uitarea de sine. Părea detașat de viață și de ai săi, cu toată duioșia și delicatețea pe care le arăta tuturor.

La optsprezece ani se izolase de familie. Locuia singur la Hotelul irasciti, unde și-a petrecut anii săi de elev la bele-arte⁴. Se înscrișese în școala de curând înființată în 1868 n, și era unul dintre cei mai sânguincioși elevi. Știa carte mai multă decât camarazii săi și audia toate cursurile, și practice și teoretice. Avea profesori pe Aman, pentru pictură și desen, pe C.I. Stăncescu, pentru estetică și istoria artelor, pe Alecu Orăscu, pentru perspectivă, și pe d-rul Al. Marcovici, pentru anatomie. Era tăcut și serios, plin de sfială și neîncredere în sine, cum ni-l descrie profesorul său Stăncescu, și cu toate marile calități ascunse în el, avea să se mulțumească a se exercita în tot timpul școlii numai la desen, fără a îndrăzni măcar să mărturisească cuiva dorința lui de a ajunge pictor⁵. Părea, pentru oricine îl cunoștea, pentru profesorii săi chiar, care, cu excepția lui Stăncescu, nici nu i-au dat vreo atenție deosebită, un temperament insuficient, preocupat mai

⁴ Ion Andreescu luna februarie 1850. Certificatul, eliberat în 1869, la absolvirea gimnaziului, precizează: „Andreescu Ion, născut: anul 1850 luna febr.; profesia părinților: circiumar,

⁵ Din același certificat de studii citat mai sus reiese că Andreescu a urmat școala timp de cinci ani la Liceul Lazăr, în prima clasă rămânând repetent. În anii următori însă, notele îl arată ca pe un elev foarte bun la toate materiile. La desen e notat, firește, în toate clasele cu 10. Profesor îi era Xh. Aman. 9

degrabă de a cunoaște decât de a crea el însuși și predispus a se refugia curând în obscuritate și anonimat.

În 1872 (avea atunci 22 de ani), cu medalii și distincții vrednic obținute, el își câștigă într-adevăr un tihnit post de maestru de desen și caligrafie la Buzău, unde se grăbea să se așeze, 3. Nu atinsese încă un penel de pictor și nici nu părea decis să o facă. Lumea de culori și de luminița artei era numai în curcubeiele lui interioare, pe care ochiul său le privea încă în secret, cu ispite și cu neîncrederi de nimeni cunoscute.

Și iată primele încercări, făcute aproape în taină, după ce sfârșise școala și când nimeni nu-l putea povățui. Stângaci, cu o neștiință care l-ar fi putut rușina în fața multora dintre foștii săi colegi, el zugrăvea pe pânze sau cartoane mici, case umile și mohorâte din mahalalele Buzăului, chipuri jnzere de oameni întâlنيți prin aceleași meleaguri de periferie, câte o natură moartă sau câte un portret, în care cel mai perspicace ochi n-ar fi putut descoperi extraordinarul talent ascuns încă în poticnelile neștiinței.

Câteva tablouri din această perioadă «toțtoci Andreescu:

t f 3 „tst și

SSA - asătăî-A

*& se îă2S5S & **

nebulozități interioare, tara reo

„Pr/ su *t* „tu, *s* - Îngi-Srată și aP - t-e tr-g5 torăprime lucrări, O *m* și nu mai îrssrs” *s* „e ts «w «*

cu însuși sufletul. *jr 15* u u putea atunci prețul. „De tehnică pe care nimeni mea *m*³, bune în care prog felelor i i mietății Amicilor Belilor

«Ssaffisî

rstjr-xsns *p*”.

rezervată numai u, până atunci. stăncescu s-jsksk. - *v*

- aW

turi de Dürer, Van Dyck, Watteau... Și tot atâtea opere, mai mult decât dubioase desigur, asupra cărora ochiul naiv și străbătut de emoții al novicelui trebuie să se fi oprit cu fascinație. Puțina familiaritate cu o artă care pe atunci ne era încă atât de îndepărtată îngăduia astfel de mistificări, ieșite din intențiile cele mai bune. Micii maeștri anonimi, adunați de colecționarii noștri, sausimplele copii înnegrite de vreme, pe care le mai întâlnim și acum prin colecțiile noastre de artă veche, au jucat atunci un rol măreț în București, punând în fața ochilor uimiți și încrezători iluzia unei arte încărcate de trecut și de glorie. N-a fost totuși puțin. Căci pentru o sensibilitate ca aceea a lui Andreescu și pentru curiozitatea lui atât de dornică de a cunoaște de-a dreptul secretul artei de odinioară, operele acestea cu nume de împrumut – printre care vor fi fost totuși și unele destul de bune – trebuie să fi însemnat o adevărată școală, mai temeinică și mai plină de învățăminte decât cea pe care artistul începător o urmărea până atunci. Ispitit și încântat de ceea ce descoperise, Andreescu se putea întoarce astfel la Buzău, în iarna acelui an decisiv pentru el, cu cunoștințe însutite despre meșteșugul penelului, cu sufletul fagure de culori și de nuanțe și cu hotărârea mai puternică decât oricând de a fi pictor.

Se apucă din nou a picta, în izolarea provincială de unde singurul contact pe care-l păstra cu lumea artistică era corespondența cu profesorul său Stăncescu. Timid și încă excesiv de modest în scrisorile sale, el era din ce în ce mai cutezător și mai sigur de sine. În fața pânzelor pe care își așternea culorile. Naivitatea și dificultățile primelor încercări începeau să se risipească, îngăduindu-i realizări care ne surprind acum când știm cât de puțină pregătire sta în urma lor.

O bucată datată chiar din 1873 ne instruiește

suficient despre această transformare petrecută aproape de pe o zi pe alta, care îl aducea dintr-odată la o conștiință artistică și la un meșteșug de-a dreptul uimitor: *Pepenii* din col. Maria \arka17. Nimic în pictura aceasta de dimensiuni mici, decât ai, + în verde Re un fond obscur de brunr1 dh»

* - începea”.

cunoască resursele artei sale. Încercare în care punea m-au speranțe.

Andreescu se pregătea pentru expoziție a artiștilor în viață, la care în 1874 trebuia să aibă loc la Bucur y P sfaturi protectorului sau de voia's” participe. Necunoscut 5 f „efugU de la Buzău. Șovă. à la București, Stăncescu, și luecu g itiei trimise lui Stăncescu cruci încă. Totuși în preajma deschidem exp valoarea să fie expuse

Țincul ce/mai piti - Erau o *Oală* prezidai de

SS * - * * Celelalte dou” - \$1 mai ales portretul, au părut slabe. Stăncescu e deosebit de importanta 1S.

Informația aceasta pe care ne-o artistului și să lămurim o etapă

Ea ne ajută să datam unele din lucr-Wțile menționate

Sr-l SSfe, CLE merita a din SOLD chațnn factură, amândouă tablourib izbesc ss & s1 și org dta dreptulâv Khiâpictori olandezi, atât de sobri în culoare și ați.

la redarea realistă a modelelor. e, inDrinzătoare prin sobrietatea concencât privește *Peșin*, e o bucată surp virtuozitatea coloristrată a întregului, prin rara truculența a pas P de sau țică a detaliilor. Lovituri micidei penel afe, sideM> tru a de verde sau aglomerează pasta de g complexitatea de culoare a reda în minimul de efecte toată strălucirea aceasta solzilor lucitori și reci. Andreescu Pre reușea, prin tonalitatea întreaga r ST SWfe intrat, Să dea până și llUZia-Se it de altfel i-ațe sie. Căci alături de ele tabloul destul de râu păstrat și de o epocă și lucrate în aceeași man în care gă Sim și clerealizare mai puțin

izbutita, *lega*, ci de arama cu reflexe - o

Elre St-rică Sela. ol.

S Seg" al-dree - O nul acuarelat în a tisând *Natura moarta*, din col. bp. îi a de la 73 nu trecuse astfel ț Ș Cunoștința vechilor maeștri tăinde mește fără urme asupra lui Andreeacu. E descopere. Văzuse opere șugului, pe care singur ai fi în Pg flamanzi, olandezi, A azuse dede pictorii cei mai variați - italieni, be, sigur foarte multe lucruri dubioase printre acestea, dar destul de prețioase pentru ochiul lui sensibil și atent, care atunci putea învăța chiar de la copiiști ai marilor maeștri. Andreescu pare a fi fost ademenit de toți, mai cu seamă de flamanzi și olandezi, pe care i-a putut vedea în număr destul de mare în sălile de la Hotelul Herdan.

Nu știm ce va fi fost Portretul²² de care ne vorbește Stăncescu. Andreescu atât de dotat pentru înțelegerea senzitivă a unui peisaj sau pentru interpretarea delicată a unei naturi moarte, nu va avea nici mai târziu destulă intuiție psihologică sau poate destulă forță de a domina modelul viu, pentru a fi în adevăr un portretist. Propriul său *Portret*, din col. Muzeului Toma Stelian, și *Portretul fratelui*, din col. dr. Severeanu, sunt ceea ce întâlnim mai bun în acest gen printre operele sale din această perioadă 23. Progresele sunt destul de mari față e încercările mai vechi, atât de slabe, cum sunt *Portretele* din col. dr. Titi Constantinescu și dr. Andronescu 24. Dar duritatea formelor, factura greoaie și în genere lipsa de degajare a liniei ca și a expresiei, ne arată îndeajuns puțină familiaritate a artistului cu genul acesta, care n-avea să fie niciodată al său.

Preocuparea principală a lui Andreescu rămânea pictura de aer liber și peisajul, pe care le atacase încă de la primele încercări. Expoziția din 1873 îi oferise și în această privință elemente de studiu importante. Grigorescu în primul rând, cu cele peste 150 de pânze

adunate la un loc, nu-l putea lăsa indiferent. Era maestrul tânăr care cucerise respectul tuturor prin calitățile talentului său și prin prestigiul școlii pe care o reprezenta. Andreescu trebuie să-i fi urmărit cu o atenție încordată, pe care unele din pânzele lui din această vreme o trădează îndeajuns. Și cu toată deosebirea de temperament, de care trebuie să-și fi dat seama, influențele lui Grigorescu sunt totuși vizibile și nu fără importanță în operele lui din acești ani.

Două bucăți dintre cele expuse la Fundația Dalles sunt mai cu seamă concludente: priveliștile de bălciuri din colecțiile A. Belfti și Clubul Tinerimii²⁵. Cea dintâi e desigur mai veche, poate chiar din preajma lui 1873 - 1874, căci felul de a zugrăvi cerul, într-un ton gălbui nediferențiat și mort, e maniera primelor lui lucrări²⁶. Cea de a doua, mult mai fin și mai nuanțată lucrată, e mai târzie, și e încă și mai apropiată de Grigorescu. Asemenea priveliști de bălciuri expusese Grigorescu la Hotelul Herdan, cu exact aceeași viziune de ansamblu și aceeași manieră de a reda mulțimea⁶. Andreescu se lăsa influențat, poate cu bună știință și cu scopul clar de a învăța. Era însă o influență care stăruia, de vreme ce o găsim în picturi ce nu pot fi datate din același an. Ea avea să se arate și în alte lucrări, uneori poate mai puțin precisă și iară voia artistului, contribuind însă neîndoielnic la formația lui. Iată bucata *Țărăncuța* 27, de pildă, din col. Sp. Haret, care nu putea fi zugrăvită fără sugestia pânzelor lui Grigorescu (un tablou asemănător ca subiect, de un colorit însă mult mai cald și de o execuție mai suplă, *Broboada roșie* din col. Paul Petrini²⁸, mi se pare mai târzie). Grigorescu expusese la Hotelul Herdan și o serie de asemenea țărăncuțe, care încântaseră prin imaginea lor fină, prin cadrul idilic și prin lirica suavitate a culorilor. Andreescu încerca încă o dată

⁶ O asemenea pictură, foarte apropiată de Andreescu, la Muzeul Toma Stelian (Popasul).

să se apropie de maestrul admirat. Dar temperamentul său de altă gravitate, paleta plumburie și severă pe care o mânua, îl duceau fără voie la expresii de un accent deosebit. Culorile se așterneau pe pânza stinse în tonuri cenușii.

ȘI-I - enă «STar* ctadȘ™. «**k** contrasta cu tot ceea

«„IScil? SS Și 1 Sat «Șa Ecfl...

mbil de a-și depăși propriul sau tempeiam.

1 V - al - rtistului vibrând atât de înăbușit, de

? *țtsz*

„Orturile ei complexe de culoare, e vechi, albastruri luminoase cu e totuși prea Putu\ rer-a CCTCări de a da viziunea? μm «**m**² su? - ca Muzeului I om a Stelian), Haret31 - neconsistente to, &

= Silă fă Scă SS!? e «? -

Su Setesc-te și pe fondu 1 8" sale. Poate tot sugestia lui

Crt-tă SS Se - iSie

„Nură că TSÎ Oțaea văiel" cât spe semitonuri neutralizate, stinse galbem. l-sur, brunul-caramu **m**.

Sifă ÎS skmș diferențiată, tulbure, pe care o într-un inc arca a o zugr-m această vreme: câte o priveliște de câmp **l** e **y** pî dat de in astemând culoarea egal și greoi de la **x** **n** - 1. făcând numai pata o culoare incertă, negricioasasau vegetații superficial ledate, nu și volum pe priveliștea în care **b** transparența.

fantomatice și străvezii, proulmdu P de la aceste încercări, încă lant OIJ - tte aproape uimitoare trecerea și de pe Isonala

LSto mnăs: fcă W5— * *Marăi*" *".

tăl priveliști de amurguri br";!" Ch, So-n SSrentul viziunii. *Mir-a* *".

az-i Munteanu, de o linie liniștită și de o intensă sumbră culoare, a de bogata în sonorități grave, ne arată dintr-odată toate calitățile de armonie și de sensibilitate

ale acestui artist, care nu ajunsese încă la deplina sa urmală. Un suflu de poezie gravă și încărcată de tristețe, o melancolie rustică, atingind uneori nu știu ce profunzimi funerare, trece peste aceste priveliști e înserare sau de dimineață abia născute, cu ploi negri la orizont și cu umile case învăluite în ciudate lumini.

— Alături de ele, iată în altă serie oarecum opusă, încercările pictorului de a Privinatura senin, numai pentru a o reda în înfățișarea ei reală și uneori pențu a-i descrie în chipul cel mai fidel exuberanța vegetativă. Iată *Interiorul de pădure* cu figura unui om care strigă, din col. Băncii Naționale, apoi *Interiorii, de pădure* cu un tăietor de lemne, din col. Muzeului Toma Stelian, iată *ejaru* anatomic zugrăvit, din aceeași colecție, *Peisajul în amurg* și poate și *o, îi se pădure* din col. G. Bădescu, un alt *Colț de pădure* din col. Sp. Haret, sau *Marginea de pădure* din col. 1. Darvari3S.

Sunt bucăți de o valoare inegală, în care simți mai mult preocupările de studiu ale artistului decât realizări remarcabile ale sensibilității lui. Unele din ele sunt considerate de obicei drept lucrări din epoca de la Barbizon. Frecvența motivului pădurii, într-adevăr, sau străduința de școală din unele tablouri, cum e poitretul de *Stejar* din col. Muzeului loma Stelian, trezind, amintirea lui în Rousseau, ar justifica această bănuială 36. Dar picturile în ele însele sunt mai adeseori prea puțin izbutite și de o tehnică încă prea puțin formată pentru a puteați puse alături de lucrările cu totul de altă calitate realizate de Andreescu în Franța. Pasta lor e uneori sfărâmicioasa și uscată, cum am întâlnit-o într-unele din tablourile mai vechi, alteori opacă și nediferențiată, iar gama de cugăii, destul de restrânsă, de crudă și de lipsită de elementele subtile care vor înA lucrările de mai târziu. Notez și frecvența tonurilor cărămizii, deseori mtumte în peisajele lui mai vechi.

Nu cred că greșesc socotind aceste picturi – dintre care niciuna nu e atâta. – printre încercările artistului de a pune în practică principiile școlii de la Bai bizon, înainte chiar de a fi venit în contact direct cu ea. Căci principiile acestea, oricât de izolat ar fi lucrat Andreescu, nu-i puteau rămâne necunoscute. Stăncescu ne dă unele informații destul de lămurite în această privință. La bele-arte, la București, Andreescu aflate despre peisagiștii francezi moderni, un Corot, un Daubigny, Rousseau, Huiet, Dupré, Millet și ardea de nerăbdarea de a-i cunoaște. Din Catalogul expoziției de la 1873 știm apoi că artistul putse vedea la Hotelul Herdan chiar tablouri ale acestor pictori, dintre care nu lipsea Daubigny, iar școala de la Barbizon îi era destul de bine cunoscută și prin pictura lui Grigorescu, pe care am văzut că n-a privit-o cu indiferență.

Atribuirea tuturor peisajelor lui naturaliste, și mai ales a tablourilor cu păduri, epocii de la Barbizon, trebuie deci revăzută cu grijă. Există în opera lui Andreescu și o anticipare a plein-airismului său de mai târziu, preludiu încă șovăitor dar nu lipsit de interes, pe care l-am putea situa în ultimii săi ani de ședere la Buzău. Tablourile acestea, în care e încă toată imperfecția de meșteșug a artistului ce se străduia să se formeze singur, sunt destul de semnificative. Ele ne înlesnesc într-o măsură explicația orientării lui în Franța către peisagiștii pe care îi cunoștea mai de mult din faimă și ne explică progresele extrem de reperi făcute îndată după plecarea din țară.

— „omească la Franța destul de „riâdq cvâcotizarea pred” pă ** P „u «tfat cratitenilor săi din Bucu grea întreprindere, în care își pu tablouri dintre bbn, FS și Rg* tetak5 aveasia, „n8 i

„Decisive...

la transformări se – pictoa franceză epuizase v... 0703» când Andreescu se strămută îl kau și Barbizon, și se găsea wroape experiența ei naturalista de mult de

cincisprezece am de ia în Ptcă cuvântul *jn-onisn* neîncetat
v & jsxsst.

— Ttndințelor

s

„Tn-desigur SSJ (wfcă P» «™ ”.

S «,» i «»! * f tre' ne „Sânfartiste: Dorința, 1» era de
a ermoag

&! H3 ș-wâssră SJrăs

O cimpta că era totuși \lbatle pui ț r educații
altisace, academii particulare făcând stud ge pare și alți
romam P

regulat al Academiei Julian, und g

— TTT” Mat* Catalogului **» «„*> * Da P
eronat data de 1876.

toi Uj. Mirea 44 și sculptorul Georgescu între ei – și
își da toată osteneala să-și completeze mai cu seamă acea
cunoaștere elementară a figurii omenști care în țară îi
lipsise”.

Câteva lucrări risipite prin diverse colecții ni-l arată
pe Andreescu în această nouă ipostază a studiilor sale. O
Figură de tânăr, zugrăvită în perfectă manieră academică,
se găsește în col. Paul Petrini 45; alte două figuri în col. dr.
Severeanu *6; poate fi apoi citat un *Semimid*, foarte slab,
din col. Sp. Haret, cum și un interesant studiu de culori, în
tabloul de dimensiuni mici, *Personaj costumat*, din col.
Lazăr Munteanu 47. Stăncescu cita elogios și o altă
bucată, un *Studiu drapat*, din colecția de pe vremuri a
drului Kalinderu, care nu știu dacă trebuie identificată cu
cea intitulată *O Doamnă costumată*, aparținând muzeului
Kalinderu, astăzi la Moscova, sau cu *Nudul drapat*, din col.
Dr. Severeanu, provenind tot din col. dr. Kalinderu 44.
Sunt lucrări fără o semnificație deosebită, studii simple de
atelier de școală, în care ochiul se exercita să urmărească
liniile unei figuri sau să juxtapună culori variate, pentru
definirea de acorduri și armonii utile mai târziu.

— Am putea asocia cu ele și unele încercări de portrete, care datează, cred, din aceeași vreme: *Portretul drului G. Petrescu Hagi Stoicu* din col. \. C. Nica! purtând-o dedicație în franceză, și *Portretul unei doamne*, din col. Sp. Haret⁴⁹. Dar încă o dată vom constata puțină îndemânare a artistului pentru acest gen de artă, care nu cere numai ochi de colorist, dar și observație riguroasă fizionomică, notație psihologică pătrunzătoare și mai ales libertate suverană în fața pânzei. Andreescu lucrează însă temător, fără certitudinea că reușește, greșind uneori desenul în chip grav, ca în *Portretul* din col. Sp. Haret, și dând figurilor sale un aer de constrângere și o asprime care stânjenesc expresia. Albastrul clar însă din același *Portret de femeie*, cu reflexele de mătase care îi îmbogățesc strălucirea și îi dau valoare picturală, e totuși remarcabil și anunță preferința nouă a artistului pentru această culoare, care, în nuanțe variate, se regăsește în foarte multe din tablourile sale din Franța se și poate din aceeași vreme să fie și *Capul de studiu* de la Pinacoteca din Iași, părând a voi să dea o imagine a lui Iisus, lucrare rău vernisată, însă de o culoare fluidă și concentrată, în care se recunosc nuanțele de gri-argintiu ⁵¹; și desigur tot de atunci și tabloul cu totul remarcabil din col. Pilip Manu, *Modelul costumat*⁵ -, în care frumusețea concentrată a culorilor, consistența prețioasă a pastei, ca și subiectul însuși amintesc pictura lui Chardin.

Câteva luni avea să dureze această pregătire a lui Andreescu în ateliere, în muzee, în biblioteci⁵³. Entuziasmul lui, ne spune Stăncescu, alterna cu descurajarea, când își dădea seama cât mai avea de învățat. Totuși, rezultatele obținute încă de la început îi susțin străduințele și îl fac să-și mărturisească bucuria în scrisori trimise profesorului său la București. În primăvară își încercase într-adevăr norocul la Salon și spre surprinderea lui era primit cu' cele două lucrări

prezentate. *Eva. u* - după cum ne informează Stăncescu - bucățile cu care plecase din țară, *Bâlciul la Buzău*, și *Efectul de lână* 54, pe care le trimisese juriului⁷ foarte curând după sosirea sa la Paris⁵⁵. Era fericit, încurajat, și speranțele sale începeau să prindă putere, în ciuda temperamentului său gata oricând de șovăiri.

„A J”. „cu, nvM < = a înceapă abia de acum, după

Dar școala adevărată a lui Anai când se hotărăște să iasă din cadrul ce atmosfera Parisului II Qeve” se” hiu’1 sau se formase pentru peisaj, toată t>rea restrâns al atelierului. La Ba.au o iar venirea muzica lui interioara era alcătuit* p - sfârșit> cu propun sal Ochi

Franța nu fusese cu alt gând decât și farmecui pictuii farmecul peisajului rancez, fac. d pâinea instrui.

Însăși care reprezenta ace p 1, adurea transparentă și argintată de

Fontainebleau era aproape e p Barbizonul celebru, la care visase estompa unei atmosfere jeșme Pprezenta lui Grigorescu nu putea să încă din anii de școala de la Bucure strămută astfel la Barbizon unde fie decât un îndemn mai mult. An. fermecată> țesută în curcubeie, în pictorii erau la ei acasă, ca în p pulberi albastrii de ceața, năluciri de lumini printre ru „sentiment de plenitudine a forțelor începe să lucreze cu o Pasxune șx cu un senrimse îmbo.

sale pe care nu le cunoscuse niciod asupra câtorva sobre tonuu de gătește, nu în întindere, ci în concenț -, nuanțe pentru a reda realitatea verde, de gri, de albastrii, gasm° m-ălui într-o atmosferă exactă și sensibilă, coloristică a formelor și pentru a. de iga-e cu meStecem și

Sunt colțuri de pădure, fie. d l-a” simplă încercare de a reda conturile cu stânci, în care pictura „«rupta». care îi

⁷ Catalogul Salonului din acest an (Ministere de l’Instruction publique et des Beaux-arts, Le Salon. Explication des ouvrages de peinture, scalptre (ctc.) des avtistes vivants, exposes au palais des Champs-Elysees, le 12 mai 1879), dă aceste indicațiuni:

pot detun esența sau culoarea realității, ci te3 - Pasta colorată se face grasă și substanțială, prin gama întreaga a simțu umiditatea vaporozitatea, transparența, e L de renți-i ș., emșa „KR „* Merurilor. ugr.v. te, ambianța lor, oarecum gustul 5, „avusese niciodată.

Andreescu atinge dintr-odată o), în tTM ” * P ai adânc decât el. În bucăți Este alături de Grigorescu, egjdul saia PMuzeului Toma Stelian 5S, *Aleea de cum sunt Stâncile din Ap>enion* Ionescu *Peisajul cu arbori* și *Coiful de fagi*, notată de Stăncescu în col Take aMIstriei (retușat?)

pădure din col. Clubului rer. TM 5 7 *pădurcă desfrunzită*, cu nuanțe gri atât de fetițe” sau în desenele tot cu păduri (unul din ele

Id-o (Jean), ne a Bucharest, eleve de l'École des Beaux Arts de B Rue Samt-ulpice, du printempă, no. 46 - Foire en R°u”. wl e azi proprietatea au. N. Negri. A doua bucata

IMma bucata, fosta în col. Ma e» Pnrumbaru...

se găsea după indicația lui Stăncescu, în co. - expusă la Salonul de la Paris

1 Despre această pictură 5 tăf a expus la Paris în 1878, 79 și 80. Cataloagete este „e lb79, Mă\8880, Peataâogul Șanului dă imbeaux-Arts de Bucharest. Bar-Andreescu (Jean) ne a Buehares, bizon (Seine et Marne). 1 00 ni - L. 1, 50 m no. 52 - *Le bois de heWes* H.

no. 53 - *La grande roide*. H O 95 *fagi* menționată de Stăncescu în col. Take *lo-ioTE* «U ca i cataloagele în 1881, catalogul Salonului da desp Artistul nu „al expune decât anterioare. Adresa *I-Willpendant la 'neige*, azi în col. K. Zambaccian.

O singură Ducatcinu.

datat din 1880), din col. X.C. Nica, Andreescu e mi vrednic discipol, unul dintre cei mai buni discipoli ai școli de la Bar bizon.

În tablouri mai vechi, cum sunt *Stejarul*, *Interiorul de*

pădure din co - Băncii Naționale sau *Colțul de pădure* cu un tăietor de lemne, din col Muzeului Toma Steiian, artistul putea părea un elev mea nu deplin format al lui Iheo dore Rousseau. Ochiul pictorului căuta mai degrabă osatura formelor decât atmosfera și nuanța intimă a unui peisaj. Îl interesa silueta oarecum fiziologica a urmă copac ținea să-i portretizeze, cu trunchiul sau puternic, cu înveliș al dui și crî Dat al scoarței cu nodurile și rădăcinile vânjoase. Îl preocupa mai puțin culoarea care 2 diferenția greu și nu izbutea să redea efectele multiple de lumină și atâtea detalii curioase ce se întretes sub frunzișul mobil al unei pădure Dar iată noile lui peisaje, în care se simte urma lui Couibet fi în ea e Daubi-nv și Díaz par a fi pus penelul lor, mult mai subtil și mai nuanțat. Atmosfera începe să vibreze în lumina filtrată a desigurilor sau sub cnmpe **t t** de cer de un albastru intens, uneori încărcatele norij un gri argintat se difuzează imperceptibil în aerul dens, care poartă încă răcoarea plou sau a ore de dimineată - un vag reflex albastrui în atmosferă, ca o nuanva a propriei retine a artistului și mestecenii lui Díaz, supli și înalți, apărând în atâtea din aceste tablouri Până și în bucăți cu alte motive, cum e *Amurgul de toamna*, zător⁵⁹ de stins și de lipsit de relief, din col. Paul Petrim datat din Ies⁸⁰, aceleași influente pot fi ușor întrezărite", cu sugestii mai ales din Harpignes, înăbușite însă în căoritul tern care reamintește unele din picturile lui Andreescu **d**. Hr. lectura lui Andreescu intra într-o fază decisivă, care se găsea în acord nu numai cu pictura franceză, ci cu întregul peisagism european format la tontainebl-au și își putea găsi comparații sugestive în arta unor contemporani a olandezii Maris și Mauve, de exemplu, sau ca pictorii maghiari Pettenkofen ori

— Adi⁴ as de Pal «2. Tema interioarelor de pădure, cu variațiile ei nesfârșite-și cu atmosfera argintat-albăstruie atât de caracteristica, revine mai cu seamă sub

— I din ce în ce mai abil în redarea de nuanțe. Era tema cea mai bogată crease școala întreagă a acestor poeți” descriptivi ai peisajului ș.

care avea să inspire câteva din cele mai robuste pânze ale artistului nostru.

Dar Andreescu nu se va opri în studiile de natura la aceasta smguia temă Arta lui se face din ce în ce mai complexă, își definește noi probleme și își preocupările lui de peisagist.

Și dorința care îl ispitea de a da realitate și figurii omenеști în pânzele sale Nudul lipsește aproape cu totul din pictura lui. În rarele datând vrpmea când lucra la Paris – am citat una în col. Sp. Haret și alta în coi. râevereanu «- problema părea încă atât de dificilă pentru ochiul sau puțin experimentat încât nici nu ne-am putea aștepta să-i regăsim atacând acest gen Și totuși iată o remarcabilă bucată, pe care gama de culori cu ușoarele nuanțe albăstrui, sentimentul viguros în care e zu-avi „PaUa. așază neîndoielnic printre operele din aceasta vreme. *ISudul culcat* de la i

°Oțel: Unputernic trup de femeie, modelat cu o știință poate nu perfectă dar cu o forță plastică și cu un sentiment naturalist demne de temperamentul unui flamand se detașează în ample linii ondulate, melodiind parca respirația adâncă a făpturii omenеști înfățișate. Împrejur, decorul întunecat al pădurii, cu depărtări albastn Tprin deschideri de frunziș, ca în tablourile lui Corot, cu ușoare reflexe de umiditate și cu patul moale al ierbii, în e are se imprima trupul greu.

E o senzație de voluptate liniștită și intensă, de desăvârșită abandonare, pe care o citești în destinderea liniilor și în înfiorarea trandafirie a epidermei Andreescu încerca o temă de efect pictural și poctic care, în forme clasice, înflorise în pânzele lui Giorgione, dar rareori fusese reluată de un modern cu atâta franchețe de

sentiment: candidul senzualism pe care îl sugerează imaginea unui trup eol în contact cu nuditatea fragedă a unui culcuș de ierburi. Manet atinsese mai înainte o temă asemănătoare în tabloul care făcuse atâta vâlvă, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), dar cu un picant accent monden de care e departe Andreescu. Pictorul nostru rămânea la simplitatea de sentiment și la acel franc naturalism pe care le găsim invariabil de-a lungul întregii sale opere.

Nudul culcat e însă o lucrare singulară în pictura sa, reflectând o preocupare în care Andreescu n-avea să stăruie. Peisajul îl absorbea din ce în ce, cu varietatea de aspecte și cu resursele picturale inepuizabile pe care i le oferea Ile-cte-France. O serie întreagă de tablouri, cele mai multe de dimensiuni mici și constituind poate studii pentru lucrări plănuite, ne arată priveliști de câmpuri, cu lanuri verzi sau galbene, stropite de maci, cu grupuri de arbori, mină orizontul, cu drumuri de țară pierzându-se în depărtare și cu rare figuri însuflețite odată priveliștile monotone și egale. Uneori, ca în *Peisajul* de dimensiuni mari din Muzeul Kalinderu - singurul cu asemenea proporții⁷⁰ - atmosfera generală e destul de stinsă, culorile⁷¹ sobre, iar pasta densă prea puțin diferențiată. Lucrarea e totuși de un efect pictural foarte unitar și de o compoziție care amintește foarte bine unele picturi mai vechi ale lui Pissarro. În alte bucăți, de o atmosferă mult mai vibrantă, cum e *Peisajul* din col. Zambaccian pasta se face mai simțită, aglomerându-se pe pânză ca un modelaj plastic. În cele mai multe însă - și voi cita peisajele cu câmpuri din col. Muzeului 1 orna Stelian, Muzeului Simu (cel mai bun), G. Bădescu, Maria \ arka (trei bucăți), în Nica, Al. Răscanu 75, ș.a., 76, culorile înviază inundate de lumină, împrumutată străluciri necunoscute în lucrările mai vechi ale lui Andreescu, realizând oarecum un contrast însoțit al priveliștilor lui mohorâte de altă dată sau al

pădurilor albastrui pe care le cunoaștem. Sunt studii de lumină crudă, de soare sau de atmosfera încărcată de ploaie, în care cerurile plastic zugrăvite și de splendida culoare constituie oarecum motivul muzical al inspirației, determinând variația de atmosferă și melodia acestor culori, în care ceva din preocupările impresioniste începe⁷⁷ a se ivi.

Dar peisajele lui Andreescu din această vreme variază și cu alte teme. Câteva priveliști cu case, colțuri de fermă sau aspecte de foburguri ne dau imaginea unei picturi mai puțin luminoase, dar bogată în nuanțe și uneori în efecte de o mare finețe ⁷⁸. Un *Peisaj la marginea unui lac*, din col. dr. Dona sau *Peisajul cu case*, și mai remarcabil, din col. Clubului linerimii „S” datat din 1880, se învâluie în atmosferă vapoasă, modelând efecte coloristice multiple, cu o mare finețe de execuție, care ne arată toată virtuozitatea artistului, capabila de a-și găsi expresii concentrate sau subtile, după modularea însăși a imaginii pe care o urmărește...

Din același an, 1880, e datat și peisajul la *arat*, din col. Ionescu-Qumtus, lucrare robustă, plină de savoare realistă, nu străină de sugestia tablourilor lui Millet. Albastrul clar al bluzei muncitorului și albul pus alături, pe câmpul brun închis, sunt de un efect care solicită privirea ⁸² și rămâne în memorie. Preferința pentru pata albastră conturată pe fondul unei culori în acord o vom găsi și în tabloul, datând probabil din același an, *Peisaj cu femei cosind*, din col.

Perieteanu ⁸³ De rândul acesta albastrul se proiectează pe verde, adăugându-și complementar alb și negru. Peisajul e mai puțin îngrijit, desenul ⁸⁴ poate nu ireproșabil, dar efectul coloristic este demn de reținut și indica o preocupare ce nu mai e de simplu peisagism. „A

Trecuseră de altfel aproape doi ani de când Andreescu se găsea ¹¹¹ Frama și pictura lui evolua

sensibil către un colorism din ce în ce mai apropiat de sensul modern al picturii atunci contemporane. De la t ontamebieau el trimitea la Salonul de la Paris bucăți ca *Aleea de fagi*, în care naturalismul puțin cam întârziat al Barbizonului era încă atât de credincios înfățișat⁸⁵. Dar tot acolo e picta și lucrări de alt gen, naturi moarte, flori, studii variate, în care penelul său se adâncea ⁸⁶ în variații noi de culoare și în exprimarea unei sensibilități din ce ¹¹¹ ce mai rafinate...

Un presentiment îngrijorat se adăuga poate, marând sensibilitatea artistului și cu altfel de înfiorări. Sănătatea lui era atinsă grav mea de pe la stirșitul lui 1879, când în urma unei răceli la Fontainebleau, simțise primele simptome ale ftiziei. Descurajarea îl cuprindea cu neliniști și îngândurări funebre, jsubsidn e se împuținau, iar la un moment chiar încetară cu totul. Andreescu se \ azu ne\ oi t a se întoarce în țară. Era probabil către sfârșitul verii sau în toamna lui 8, de când e datat tabloul atât de emotiv și de cald zugrăvit, *Cum pan a sat ulm*, din col. dr. Dinu Brătianu 88. În viziunea aurie, de un aur atât de trist și de pustiu al priveliștii de țară pe care o zugrăvea, era toată dezolarea nostalgică, pe care artistul o regăsea în ținuturile lui familiare și o simțea și în propriul sau suflet bântuit de presimțiri⁸⁹.

Din aceeași vreme sunt probabil și alte două lucrări cu totul remarcabile, care înfățișează subiecte românești: *Drumul de țară* din col. N. Iacobovici și *Grupul de copaci* din col. Al. Rășcanu 90. Cea dintâi este o reluare cu puține modificări, a unei lucrări mai vechi: bucata cu același subiect din col. Ionescu-Quintus, zugrăvită de artist încă pe vremea când se găsea la Buzău. E singurul caz când îl vedem pe Andreescu întorcându-se la o temă pe care o mai tratase o făcea poate pentru a satisface o cerere anume, sau pentru a-și da de lucru, într-o vreme când sănătatea nu-i îngăduia să pornească în căutarea altoi subiecte. Cită

deosebire însă între pictura opacă și de o factura atât deasupra, zugrăvită la Buzău, și tabloul plin de atmosferă și de o gravă, rezonanță, pe care, cu un penel mult mai suplu și mai experimentat, izbutea să-i realizeze acum. În sentiment de tristețe sfâșietoare umple această 93 dezolată priveliște, în care drumu' plin de praf duce nesfârșit către o zare pustie, sub un cer ca de plumb. O casă stă la marginea drumului, dar nicio fință, nicio urmă omenească în preajma. Puținele note mai vii pe care artistul le pusese în prima versiune a tabloului un puț cu cumpănă la marginea drumului, câteva păsări în preajma curții, un plop profilându-se în zare – au dispărut acum 94, pentru a face și mai tristă viziunea. Priveliștea e cu desăvârșire nudă și cenușie, ca o stranie vedenie învăluită în umbre sure și încercuita de un orizont fără speranțe.

Mult mai senin și mai luminos e *Grupul de copaci* din col. Rașcanu, în care penelul artistului pare a fi căutat anume un contrast al culorilor sumbre și înăbușite 95. Imaginea însăși, atât de larg pusă în cadru, e aerisită și înaltă. Ea se desfășoară în planuri clare și succesive, în care lumina progresează viu ca într-un arpegiu colorat. O fâșie de câmp, pe care o ține liziera unui sat, formează planul de jos, zugrăvit consistent în pastă verde închis. Apoi neia munților, pictată ușor în nuanțele unui albastru străveziu, și cerul puțin înnorat, difuzând o lumină dulce care învăluie priveliștea. Copacii goi și înalți pun o notă rar în pictura lui Andreescu. -, 7; + ie cu o șovăială explicabilă.

Cu asemenea alternări de spoz – tari m, mai câteva luni, p. nu-și speranțe și îngrijorări, Andree = cu rămâne îngădulau să se procure mijloace noi de *” P°» te „” S*S & rum” și cuința de 5 nu împlinise încă treizeci decani. Nu e 1 urmează găsim sentimentul

Olurile care poartă data f „& tă baza caracterelor stilistice „impresioniste de culoare o expresiv ita

O sensibilitate nuanțată până la ime P personal în
telul de a pl v caldă plină de atmosferă întinsa este picturi
de tot ceea ce art. stal lucrurile și de a alege culorile. *
mfsura adevărată a talentului sau ajuns». ta zugrăvise până
atunci și ne cunoscuse mai înainte, b.

Siritate o libertate de penel pe care nu o sentiment
aproape

— «SS în LÎ elreasa lântă a culorilor Mătură-once
muzical în inventarea motiv celor și m. - mi la
constrângere pe «no vii «s «-l

33 înainte, în bucăți calități mari de culoare și de

Peisajul gri-argintiu din co. u tur-le foarte sobre și
reținute ca expre atmosferă se făceau simți e, Barbizon și
arătau grija în

„Îlățâu St MIUȚI - „7*

pregătita Mi d, s „Sst Zn incol mânâted?
nirunnzișnriP diafane Privțtato-Tflukk aumini. Nuanțe
variate siili ESS - liilă pentru care paleta sa avea acum
subtilități destule, și încerca expresii capabile de a-i înnoi
cu totul arta picturală.

Peisajul amintit nu e singurul din această categorie,
căci în aceeași colecție întâlnim încă un tablou, un mic
Interior de pădure cu copaci desfrunziți și cu siluete
omenesti, datat din 1881 101 și atât de apropiat prin
calitatea culorilor de bucata precedentă încât ne-a înlesnit
și datarea sigură a celei dintâi.

Dar arta lui Andreescu este din ce în ce mai suplă și
mai variată în mijloace. Ochiul pictorului știe să distingă
caracterul unei priveliști, să-i analizeze oarecum, țesutul
intim, să-i degajeze culorile din propria lor textură
materială și să le recompună în sinteze noi, care sunt tot
atâtea expresii subiective ale temperamentului său. Uneori
viziunea artistului învăluie mătăsos o priveliște întreagă,
alunecând ca într-un fel de visare asupra ei și
împrumutându-i un ton dulce și cald, în care armonia de

culori se înmoaie în lirism poetic și în muzicalitate. Iată *Peisajtd de toamnă* de la Muzeul Simu, cu siluetele patetice de sălcii întinzând brațe ciunte la marginea unei bălți¹⁰². Un cer gri-albăstrui cu vagi nuanțe trandafirii își filtrează lumina perlată peste moliciunea priveliștii. Reflexe grele cad în apele moarte, în vreme ce la orizont copaci livizi se șterg pe cer asemeni unui fum. E ca o nostalgie somnolentă de singurătate, de amurg, de oboseală, plutind melodios peste zări îndepărtate și fluide, în care artistul își întipărea propriul său peisaj sufletesc. Alteori, în viziuni tot atât de subiective, cum e *Peisajtd brun cu mesteceni subțiri* din col. Clubului Tinerimii¹⁰³, priveliștea se îmbracă parcă în aur sau se rumenește în calde tonuri roșcate, exprimând voluptăți de culoare înflăcărată, care nu mai sunt ale unui pictor naturalist. Artistul își creează imagini puternice ale naturii, în care culorile se adâncesc, se topesc între ele asemenea unor smălțuri fierbinți și se încheagă în armonii bogate „în care e sinteza unei mari sensibilități.

Dar iată triumful însuși al acestei sensibilități, într-o pictură pe care Andreescu singur n-avea să și-o întreacă: *Iarna la Barbizon* din col. Zambaccian¹⁰⁴ datată din acest an, 1881. Niciodată tonul prețios de alb-gri, atât de des încercat în pictura impresionistă, n-a fost folosit cu mai multă finețe și cu un simț mai exact al valorilor decât în acest tablou irizat de o mie de nuanțe prinse în lumina pulverizată a iernii. Penelul pictorului părea a se înmuia, nu în culorile obișnuite, ci în nu știu ce filtrări subtile de tonuri albe, argintii, viorii, ocru, roz, verzui, pentru a da inefabilul țesut de linii și de forme în transparența ușor învăluită a atmosferei. Andreescu era de rândul acesta de-a dreptul un impresionist de calitatea unui Pissarro sau a unui Sisley. Avea și intuiția nuanțelor și tehnica imponderabilă a celui dintâi, și sentimentul de lumină exact și fin din peisajele de iarnă ale celuiilalt.

De la Theodore Rousseau și Daubigny la Pissarro și Sisley era de altfel drumul cel mai drept și mai normal. Pissarro însuși trecuse aproape prin aceleași etape ca și Andreescu pentru a ajunge la impresionismul său. Pornise tot din preajma Barbizonului, credincios lui Corot și Daubigny, urmașe câtva timp exemplul realismului lui Millet, transformând abia încet pictura sa în acea imagine vibrantă, învăluită de lumină blondă, pe care i-o cunoaștem în epoca de care e vorba. Andreescu, mai tânăr cu 20 de ani, putea găsi în tablourile lui Pissarro din această vreme aproape toate temele pe care el însuși era înclinat să le urmărească: peisajul cu nuanțe poetice, însuflețit uneori de silueta omenească și scăldat în variații de atmosferă, priveliști de câmp cu lanuri stropite de flori, livezi înflorite sub cer de primăvară, toamne somnolente și patetice, priveliști de iarnă, toate exprimate cu acea atingere de penel când ușoară, când

Învăluita piua la ră EÂS vău-a a unu.

Andreescu o mai justa emoție fermecător interpret al peisaj îmbrăcat în zăpada decât. **g** și cde două bucăți din col.

Sub asemenea sugestii sân **c**. *pomu înfloriți*, lucrate în pn-Muzeului Toma *St-Fef-u Mai, n-rba* care măvara lui 1881 Jeea dintrl datat a) [™] pânzele anterioare:

artistul îl încerca în ambele lac P lumină transparenta se plin aer.

combinația de roz, verde și alba: stru, care aminteau – în imagi Andreescu își adăuga astfel paletii se pissarro, din pânze luminoase nea delicată a *Pomilor inf* [°] U P c-are de primăvară”.

cu livezi sub soare și cu albastre riirn în fondul picturii sale, capabila

Preocuparea pur coloristica era ample. Ochiul său dezmiarda de notațiile cele mai subtile și de un peisaj ca și o natură cu aceeași plăcere și cu aceeași, **<** impresionează

prin profund moati, arpegiind game *? *

zime și virtuozitate. Aș putea cât P, datând fără îndoială din acest an a asemenea muzicală interpretare ac, Muzeului Simu și *Vânatul* ad™ s!:

Ingeniozitate; cealaltă, o modulaie neîntrecute chiar de penelul lui Ar melor și delicatețea pastei ramm ap p al Râșcanu 107 (confirma dreescu. O a treia bucată în același g nuanțele prețioase și exacte, aceeași preocupare pentru ™ } °” e e făcuseră altă dată familiar culla-Pictorul se întorcea poate la înclina meșteșug acum, și cu ce. tuiție mînzii și olandezii. Dar cu ce – mmmrat îi cu maeștrii de odmioaia de a intimității materiei, carertiisuge „Fjustă nota a temperamentului sau la Delft! Andreescu se găsea a-l g realizezate în acest an vo

— În primăvara-uHAndreesci-s-întorcea i-mant, iar resursei materiale™ mai îngăduiau ț protectori pe

Se stabilește în Bucureș, 1 * deschidă, curând după întoarcere, care îi avea. Cu sprijinul lor izb-câncâpere din curtea bisericii Stavropoleos, expoziție a tuturor operelor sale construisese anume pentru expoziții de pe care ministrul de atunci \. Conta o consd O

artă u0. (Stăncescu ne informează e Andreescu și o alinare în restrîștea în cinci ani). A fost un mare Pf-aflu Smă, face să i se vîndă o parte

În SdăâSi-S mijloacele de a-și prelungi cîtva timp existența

Prelare Șlap «el eu să suplinească răgazul refuzat de destin g Unde din ele sunt altele sj menționate de Stăncescu sau se pot identifica prin asociere cu cele date. Sunt lucrări în care șovăielile unei vieți epuizate încep să apară. Mina ostentată a pictorului mai izbutește să realizeze câteva lucrări de adîncime de sentiment sau de finețe de expresie, dar puterea lui de exprimare apare alteori diminuată și tablourile ies de-a dreptul slabe.

Printre operele cele mai de preț din această vreme trebuie notate mai cu seamă florile numeroase pe care le zugrăvește cu o adevărată pasiune. Erau subiecte pentru care Andreescu nu arăta pentru întâia dată o înclinație. La Buzău, la Fontainebleau, el se aplicase deseori să redea concentrat și simplu frumusețea lor discretă și plină de nuanțe. Niciodată însă cu această stăruință și cu o rezonanță coloristică atât de mare ca în bucățile din acest ultim an. Fără voie, ne gândim la pasiunea plină de deznădejdi a lui Luchian din anii săi de suferință, când florile, unice modele răbdătoare, îi rămăseseră singura voluptate picturală. Luchian se adâncea în contemplarea lor, cu o aprigă energie care exploda în armonii strălucitoare și făcea culorile adeseori incandescente. Andreescu le privește cu un ochi mult mai potolit și le învăluie într-o atmosferă aromitoare. Culoarea florilor sale e concentrată și caldă, dar tonul e înăbușit, iar moliciunea catifelată a formelor exprimă nesfârșite xnorbideți interioare. Erau, parcă, nu atât motive picturale, cât motive de înduioșată reverie și de dezmiardare delicioasă a atâtor frăgezimi în clipa de a se ofili.

Iată *Garoafele în pahar* din col. A. Blank, de un roșu atât de grav pe fondul oliv închis și cu nuanțele ușoare de gri-albăstrui; iată *Garofița* din col. Yarka, în același gen ca și bucata precedentă; *Paharul cu flori albastre și albe* din col. Lazăr Munteanu, pe un fond negru care ne face să ne gândim încă o dată la olandezi: sau 111 *Ghiveciul cu trandafiri* din col. Șerban Ghica, datat din 1881, ca și 112 *Ghiveciid cu flori*, din col. A. Rășcanu, datat din 1882, și unul și altul împerechind calități deosebite de culoare cu ciudate neglijențe ale formei; dar iată mai cu seamă adevăratele bucăți de forță, cum sunt *Paharul cu trandafiri și micșunele* din col. Clubului Tinerimii, datat din 1881, cu armonia de roșu-alb pe fondul oliv albăstrui și cu reflexele de gri transparent ale vasului, sugerând comparații cu

viziunea de culoare a lui Petrașcu; sau în sfârșit *Trandafirii roșii*, grena și galbeni din col. Muzeului Toma Stelian, ori *Trandafirii roșii și albi* din col. Clubului Tinerimii, zugrăviți în 1882 113. Bucățile din urmă mai cu seamă sunt de o moliciune de expresie, de un tușeu atât de catifelat, de o intensitate a culorilor atât de gravă, încât nu le găsim precedent în propria pictură a lui Andreescu. Artistul uita în ele subtilitățile impresioniste la care fusese atât de sensibil câteva luni mai înainte. Părea, zugrăvind-le, că se adâncește într-un fel de voluptate directă a materiei, care îi putea satisface și viziunea și senzațiile tactile ale ființei sale cufundate acum în nelămurite și irezistibile langori.

Din aceeași vreme sunt poate și unele tablouri cu figuri, mai sigur zugrăvite decât încercările de altă dată și de un colorit mai nuanțat și mai bogat, în care regăsim gama culorilor lui din urmă. În tabloul cu un *Cap de fată* din col. Paul Petrini, rozul delicat al carnației se acordă cu gri-albăstrui-alb pe fondul brun închis¹¹⁴, amintind tablouri zugrăvite încă în Franța prin 1881. Și vom regăsi moliciunea de tușeu și acordul intens de culoare, roșu vișiniubrun închis-negru, din tablourile cu flori din ultimul an, în lucrarea, tot din col Petrini *Fata cu broboada roșie*, atât de asemănătoare ca subiect cu *1 arăncuta* din col. Sp. Haret, dar atât de deosebită în colorit și în manieră picturală.

O bucată excepțională însă în această serie, datată din 1881 și despre care stărnă că a fost pictată după expoziția din acel an, e *Profilul de fată*, aproape Grigorescian, din col. Lazăr Munteanu.¹¹⁵ E printre picturile lui Andreescu de cea mai mare delicatețe și de cel mai simplu efect coloristic. Albul ușor al bluzei și tulpanului se împerechează cu rozul candid al figurii pe fondul brunoliv. Artistul a adăugat numai variația rară de galben transparent, în câteva peneluri marginale, care n-au alt scop decât să completeze această diafană armonie

de culori. Printre picturile din urmă ale lui Andreescu, cartonul acesta de dimensiuni restrânse e ca o prețioasă mărturie a unei sensibilități inepuizabile care și în ultimele ei încercări de paletă era în stare să găsească încă expresii inedite și pline de frăgezime.¹¹⁶

Apropierea de Grigorescu pe care ne-o sugerează această bucată nu e poate atât de întâmplătoare cât s-ar putea crede. Căci mai sunt și alte picturi din aceeași vreme, unele datate, care ne fac să verificăm într-adevăr o pronunțată undă Grigoresciană în inspirația târzie a artistului. Un *Cap de fată*, din 1882, în col. I.V. Vineș, 117 tratat în maniera cea mai ușoară a artistului și nuanțat în griuri albastrii caracteristice pentru el, e totuși atât de apropiat chipurilor Grigoresciene încât, fără semnătură, n-ar fi fost deloc greu de asociat cu operele din aceeași vreme ale artistului contemporan. Tabloul are un precedent destul de înrudit, și ca model și ca manieră, în *Chipul de fetiță cu tulpă galbenă*, din col. regală. 113 Dar pictura aceasta, datată din 1881, păstrează o anumită concentrare a tonurilor și o înclinare către gama înăbușită a culorilor, care vorbește mai direct despre temperamentul propriu al lui Andreescu. În schimb, o altă bucată, *Florile de măceș* de la Muzeul Simu n9, cu petalele diafane zugrăvite în fugare lovituri de penel și cu acel aer de expeditivă degajare în execuție, pe care numai Grigorescu o pune în picturile sale, ne arată de-a dreptul sugestia artei Grigoresciene, urmată de rîndul acesta nu numai în interpretarea unei teme, dar și în procedeul tehnic, prea puțin familiar lui Andreescu ca să îl atribuim propriei lui invenții.

Stăncescu menționează printre operele din urmă ale artistului nostiu și două peisaje: o *Vedere lângă Predeal*, pe atunci în col. Sp. Dendrino și tabloul rămas neisprăvit, *Bucureștiul văzut noaptea*, din col. Peticari 12°. Pe cel dintâi nu l-am putut identifica și nu știu în ce măsură

aprecierea lui Stăncescu, care îl considera drept una din cele mai desăvârșite opere ale artistului, era justificată. Cel de al doilea e însă mai degrabă o încercare neizbutită de a reda într-o lucrare de dimensiuni mari atmosfera gri-albăstruie și conturile confuze, alternând cu lumini șovăitoare, ale orașului la căderea serii. Era o temă dificilă, pentru care tehnica impresionistă a lui Andreescu se arăta insuficientă. Un ochi mult mai exercitat, o viziune pregătită prin repetate analize erau necesare pentru o asemenea diferențiere de atmosferă, în care jocul pictural era de a surprinde freacăta abia perceptibil al unei lumini fluide și disparente. Tabloul amintește mai degrabă, prin aspectul său mat și oarecum cromolitografic, lucrarea mai "veche și tot atât de puțin reușită, *Seară de toamnă la Barbizon*, din col. Paul Petrini m...

Era poate și o oboseală grea care cotropea acum puterile artistului mistuit de deznădejde și de boală. Andreescu se apropia de sfârșitul tragic pe care-l aștepta de mult. În toamna lui 1882, vineri 22 octombrie, el se stingea aproape neștiut, mai înainte de a fi împlinit 32 de ani și când opera pe care o urmărise nu era decât la începuturile ei.

Un tablou rămas neisprăvit, pe care-l zugrăvise pentru mama sa ne arată înfățișarea lui din aceste ultime zile. E *Autoportretul* de la Pinacoteca Statului: 122 figură îmbătrânita peste măsură și devastată de vizibila suferință, obraii scofâlciți, lăsând să se străvadă făptura scheletică; trăsături anguloase, orbite enorme. Astfel se înfățișa chipul acestui om, care cu câțiva ani mai înainte în *Autoportretul* de la Muzeul Toma Stelian, se reprezentase mea atât de tânăr. De sub arcadele puternice ale frunții însă, privirile obosite și dureroase exprimau toată adâncimea sufletului care-și presimțea acum sfârșitul. viziul îndepărtat, cu delicii pentru totdeauna pierdute, stăruiau poate în oglinzile interioare ale acestor ochi. Viața

lui Andreescu nu fusese decât un cîmpei abia schițat dintr-o existență plină de virtuți și de posibilități nerealizate. În clipa de a se stinge, el singur poate nu-și da seama de ceea ce însemnase scurta lui carieră pentru arta românească. Fusese, alături de Grigorescu și de Enunescu, una din cele mai autentice și mai nobile expresii ale sensibilității românești.

— Contemporanii nu l-au înțeles destul, cum poate nu este înțeles nici azi, după mai mult de cincizeci de ani de la moarte. Artă lui, ca și sufletul care o crea, era făcută numai din nuanțe, din acea subtilă unduire de emoții pe care ochiul superficial o descoperă greu, iar gustul vulgar nu o poate prețui. Uii am mai mult într-o vreme în care educația artistică a publicului nostru tra mea la începuturi. A". „A

Pictura românească se găsea acum cincizeci de ani împărțită între academismul cu aspirații aristocrate al lui Aman și spiritul mult mai liber și mai modern al lui Grigorescu. Era o luptă de întâietate care a durat mult și care își găsea ecoul și în opinia contemporanilor. În acest antagonism însă, deseori acerb, ce putea însemna pictura unui Andreescu, lipsită de orice element agresiv și de orice strălucire exterioară? Pictorul care își plămădea inspirația din ciudate și nostalgice reverii și își învăluia expresia, uneori arit de dura în tristeți fără capăt, era condamnat a se mișca în umbra fastuoasă a înaintași or săi cu autoritate. 123...

De iubirea lui Aman, care i-a fost totuși profesor, nu s-a bucurat niciodată. Marele potentat oficial al artei n-a fost, în genere, un prieten al tineretului. Dacă Andreescu nu i-a trezit chiar ostilitatea, l-a lăsat totuși indiferent. Singur Grigorescu i-a acordat de la început o stimă care a mers crescând până la urmă. l-a fost sfătuitor, la Fontainebleau chiar prieten, și i-a totuși protector în vreme de restriște. Se citează un portret al lui Andreescu, azi

pierdut zugrăvit de Grigorescu în vremea când se găseau în Franța și se păstrează amintirea cuvintelor de prețuire pe care Grigorescu le rostea adeseori despre e.

Între cei doi artiști era fără îndoială o comunitate de sentiment care îi apropia firesc și îi leagă încă și astăzi în perspectiva artei românești. Își făcuseră educația sub aceleași sugestii și erau dominați de aceleași admirații pentru artiștii francezi de la care își învățaseră meșteșugul. Aveau ochiul îndreptat asupra acelorași frumuseți ale naturii, pe care se străduiau să le

— Tabloul a fost la Pinacoteca Statului, provenind din vânzarea operelor lui Grigorescu către stat, mijlocită de Vlahuță. îl înfățișa pe Andreescu în pădurea de la Barbizon, îmbrăcat t bluză albastră, cu ghetre, pălărie mică și purtând puțină barba, fusese expus de Grigorescu, cu titlul *Peisagistul Andreescu*. (Comunicare făcută de dl. G. Petrașcu).

reda cu acea căldură de emoție care face din amândoi nu numai pictori, dar și mari poeți ai peisajului. Erau creatori ai acestui gen în pictura noastră, care nu cunoscuse până la ei decât portretul, scenele istorice și compoziția romantică ori burgheză a lui Aman.

Grigorescu, mult mai facil în expresie decât Andreescu, și de o natură plină de exuberanță, avea să îmbrățișeze toate genurile pe care le oferea pictura. Paleta lui, muiată în toate culorile curcubeului și semteind de ingeniozitate și de nerăbdarea de a se exprima, era inovatoare și Iremata de inspirație în tot ceea ce încerca artistul să realizeze. Pământul și cerul românesc nu își puteau găsi un interpret care să le dea mai mult prestigiu poetic și să le înțeleagă mai liric frumusețea. Dar sentimentul vieții, atât se fericit, de nestânjenit exprimat, trecea adeseori asupra - acestor uimitoare imagini numai ca o lumină jucătoare, ca un gând melodios și fugar care aluneca la suprafața. Artistul se mulțumea cu aspectul

idilic sau cu frumusețea ferica a lumii pe care o contempla, fără a răzbate dincolo de păienjenișul nzator al luminilor și culorilor ce-l fermecau. Viziunea lui era lipsită de umbra de melancolie sau de pesimism care adâncește inspirația și dă artei, ca și vieții, nelămurite pâlpâiri interioare.

Andreescu era în această privință temperamentul fundamental opus. Arta lui născută din dificultăți și adâncindu-se mereu asupra propriilor ei pfirobleme, era plină de reflexiune și incertitudini. Viziunea lui învăluită de tristețe simplifica lumea, reducând-o la aspecte fără strălucire, uneori de-a dreptul dezolate în care ochiul umbrit de îngândurări căuta parcă ecouri ale lumii lui interioare. Un accent aproape dureros, pornit clin propria ființa a artistului, se întipărea asupra acestor imagini, pe care pictorul le zugrăvea în nuanțele grave și înăbușite ale sufletului său. Era ca o transfigurare fără voie a realității în care excesul unui temperament emotiv și înclinat către viziunea sumbra își căuta expresia, chiar dacă ea trebuia să ducă la interpretări monotone sau la durități de stil care lipseau pictura de elemente agreabile și o făceau puțin accesibilă.

Cu asemenea calități însă, pictura lui Andreescu nu era făcută pentru a cunoaște atunci succesul. Adâncimea viziunii lui, ca și marea conștiinciozitate artistică de care da dovadă, trebuiau să rămână în umbra operei atât de policrome și de o vervă atât de spontană a lui Grigorescu. I ictura românească, înregistra prea devreme talentul plin de fragilități și de scrupule al acestui artist care, excesiv de modest și discret, se strecura prin viață aproape fără sentimentul propriei sale valori. Andreescu era destinat uitării mai înainte ca pictura lui să fi putut răzbate dincolo de un cerc prea restrâns de admiratori! Încercările ce s-au făcut curând după moartea sa de a i se pune opera în valoare, au rămas infructuoase. Expozițiile organizate în 1883 și 1889 n-au dat loc decât la vagi ecouri, fără urmări

pentru prețuirea adevărată a artistului. Opera lui trebuia să aștepte încă îndelung pentru a se întoarce în lumină. După o jumătate de veac însă, ea ne apare acum cu adâncimi și cu virtuți de inspirație care o pun neîndoielnic printre cele mai de seamă creații ale geniului românesc.

ISER⁸

Despre Iser critica noastră de artă și-a spus din belșug cuvântul, mai ales în ultimii zece ani. La fiecare nouă expoziție - iar pictorul acesta este dintre cei mai harnici - ochi atenți l-au urmărit cu un interes mereu sporit. Arta hâi, împrăștiată neîncetat de contactul cu noile curente din Apus și tinzând către o expresie simplificată, în care linia se intelectualizează urmărind „stilul”, a ispitit întotdeauna definițiile. De la o expoziție la alta însă, Iser s-a sustras cu abilitate judecăților definitive. Personalitate foarte unitară, el este totuși destul de complex pentru a găsi în sine posibilități de noi probleme, pe care arta lui le prezintă întotdeauna adâncite. Fiecare expoziție a lui Iser este aproape un ciclu. Tablourile lui nu aduc niciodată numai aspecte variate din natură, surprinse întâmplător după capriciul ochiului, sau asociate prin

8P. ădure cu baltă; O stradă la Barbizon; Cap de femeie (col. dr. Kalinderu); Sosirea la Predeal (Zori de zi); Marginea satului (Apus de soare)'. După furtună; În pădure la Fontainebleau (col. I. Paraschivescu); Barbizon (Efect de iarnă); Vas cu trandafiri; Flori; Flori; Pădure în Martie (col. Sc. Jarca); Glastră', Casă țărănească) Apus de soare în sat (col. N. Cerkez); Tăietor de lemne în pădure (col. Or. Oerkez) \ Flori', Studiu în pădurea de la Fontainebleau (col. J. Imco\), Pădurea de mesteceni (col. Take Ionescu); Flori (col. I. Villacros); Seară de toamnă la Barbizon col. P. Petrini). Se găseau de vânzare următoarele bucăți: Efect de iarnă la Barbizon', Toamna în pădure; Vînat; După coasă; O stradă în Barbizon', Studiu de costum spaniol. ^ ^

În 1889 s-au expus de asemenea tablouri de Andreescu la Salonul artiștilor în viață, cu care ocazie a apărut și articolul lui I. Delavrancea menționat la începutul acestui studiu 126. Craiova, Ramuri, 1930 (29 p. i XXI, pl. 0.

afinități exterioare de „subiect”. O preocupare mult mai concentrată, răsfrântă în serii întregi de tablouri, se dezvoltă unitar în fiecare din aceste cicluri, definind multiplu aceeași problemă studiată în aspecte diferite.

Astfel am putut avea un ciclu al tipurilor lui de turci sau de tătari, unul al aglomerațiilor de țărani în bălciuri, sau cicluri variate de peisaje de nuduri, ori de tipuri țărănești, asemenea celor expuse în special în anii din urmă. Au fost tot atâtea probleme studiate îndelung, și adeseori ceea ce s-a numit o „manieră nouă” a lui Iser era în realitate doar soluția nouă pe care o adopta pictorul pentru rezolvarea unei anumite probleme. Cât de perseverentă este această preocupare a lui de a urmări până la ultimul amănunt rezolvarea problemelor sale artistice se poate ghici și din faptul că anumite teme, îndelung studiate în unele expoziții, tot mai apar cu reluări inedite în expozițiile următoare. Tipuri de țărani, de pildă, sau de turci și tătari, studiate în expozițiile imediat următoare războiului, s-au putut regăsi sub aspecte noi până în expozițiile mai recente. a.

Pictura lui Iser este o artă intelectualizată. Liniile lui nu sunt simple transpuneri după natură, sau notații de momente fugare. Sunt linii sintetice, în care formele apar rezumativ, însumând aspectele multiple ale obiectului în trăsături caracteristice. Prin aceasta întreaga lui pictură se încadrează în tendința foarte modernă de reacție împotriva a ceea ce impresionismul

— + n-irn în artă Viziunea lui nu este o simplă reacție senzonomise senzația pena în a... „”tp-nnlirp ordonată în care imaginea, nală în fața aspecte or naturu. Este o-n emă = urc ordonat, analizată în elemente, e iefdit’l atitudinile atât de caracteristice ale persoși refăcută într-un plan ideal dat Atit-ini-r-irilor liniie deviate ale desenatelor sale, deformările figunloi Ele reprezintă tot atâtea procedee

ÎS SMW poate a, e. preș. om. șmului. foark de Petele

„Ctm xpr
, 5 i d, s, m”.

lează procedeele, iar ele rămân „Sea incomparab. la a figu-N-ar „putea scăpa nimănui, de pildă, plasticitau g părerilor sale. În lucrările din urma mai a, elementl Figurile puternic ideate să se fi îndreptat îndeosebi asupra. acestui, nic ordonate. Pictorul își sunt întotdeauna forme incide se țărănești cu trăsături viguroase și cauta modelele cu g F, P în faldurile mari ale unei stole aspre, adâncite. și preferă tropul mveșmntat în faldulrue în portn.

Costumul țărănesc saucelorten rris (rângerii adâncite și de a se modela în felul lor avantajos de a cade. ° ce-or în relief Trupurile sunt va

„Răăeră într-o ™ dâarrăcrăpt” râla, prin volume și prin planuri, și sân, într-un ritm arhitectonic este into-o, e tind uneori un motiv dat, sau nic și simplificat prin comeigente. - abil *Interior turcesc*, prezentat înfățișând motive v ariate, ca 11 Ileana” a Cărții Românești într-o expoziție de acum câțiva dânrime a planurilor și printr-o

Plasticitatea este sporită prin desfășurarea în adânenne a plan, savantă punere a lor în valoare prin Lănunt. Arta lui în toate, elaborarea îndelungate.» flirirât studiu de atelier. Impresiiletioase documente el își plăsmuie. r. vle; Primitii câștiga însă în adâncime.

? «astnăa-S = JKS tstu, Pictor să se pTSen „a-cilitatea'd? excepS desenator - la care în urmă srwtfrți's Poăa îi ț & rrMWOT

a mers uneori până la excesul d-ți lui Iser este mult mai complexă.

În fața acesteia singure, L oeroare. Alta ui. tu cd mai de seamă

Desenul lui îl Posrtua”, să delt impetuoasă, arcuind formele pasionat că ai acestei alte. Lima lui's. bu. trniPSte și simplifică totodată, reproșunt rapide și directe transpuneri de impresii, desenul este întotdeauna o notație

esențială, în care contururile naturii se simplifică, supunându-se de la început unei elaborări preliminare. Studiul adâncește apoi această elaborare. Liniilor din realitate li se substituie uneori și linii ideale, iar artistul știe să sporească efectul și printr-o dibace selecție a formelor prezentate. Iser însuși îmi vorbea cândva de o „inteligentă a liniilor” de o asemenea calitate interioară pe care unele din formele naturii o pot avea, pe când altele nu. Era în vremea uneia din acele intense campanii de studiu care preced întotdeauna expozițiile lui: la Curtea de Argeș, când pictorul își schița numeroasele sale tipuri de țărani și scene de târg, ale căror ecouri le-am întâlnit apoi până târziu în expozițiile sale. Ce poate fi această „inteligentă a liniilor” nu este greu de înțeles când urmărești în tablourile lui cu ce sever discernământ sunt redată contururile naturii.

Sunt într-adevăr linii în care formele pot fi redată simplu, descriptiv, printr-o transcriere exactă a realității. Nu este metoda lui Iser însă și, bănuiesc, nici liniile acestea nu sunt cele „inteligente”. Sunt însă altele, în care formele își găsesc întruchipări potențiale, linii în același timp materiale și ideale, conținând obiectul și prin plastica lor arcuire, dar și substanțial, asemeni unor definiții abstracte. Sunt, mi se pare, tocmai liniile lui Iser, și acestora cred că li se aplică și epitetul binevoitor al artistului. Desenul lui este întotdeauna o asemenea potențată redare a naturii. Realitatea intră uneori în el deformată. Ea dobândește însă rezonanțe de idealitate care îi sporesc semnificația.

Din aceeași concepție de valorificare a picturii prin elaborări succesive ale materialului cules direct din natură rezultă și colorismul special al acestui pictor. Iser nu este un colorist în înțelesul dat acestui cuvânt de pictura impresionistă. Culorile lui nu sunt întotdeauna directe, nici n-au calitatea de vibrație și luminozitate din natură.

Atmosfera este în genere absentă din pictura lui și nici nu pare a fi urmărită de artist. Peisajele franceze expuse acum câțiva ani i-ar fi dat prilejul celor mai vibrante încercări ale paletelor. Calitatea aerului francez însă, întotdeauna vaporos și tremurând de tonuri nedecise, rămâne absentă în tablourile lui. Iser e mult mai proaspăt și mai convingător în acele transparente schițe de plajă de la St. Malo, sau în peisajele lui meridionale și orientale, în care lumina crudă dă culorilor străluciri tari, accentuând liniile și umbrele. Peisajele lui recente din Spania sunt dintre cele mai elocvente în această privință.

Dar colorismul acestui pictor trebuie privit din alt punct de vedere. Ca și în desenul și plastica figurilor sale, Iser urmărește și în culoare tot expresivitatea - expresivitate care nu se întâlnește întotdeauna în natură. Elaborarea personală intervine deci și asupra acestui element, cu același efect de concentrare și de interpretare voită a realității. Relieful plastic rămâne preocuparea principală. Iser va întrebuința de pildă în cantități mari roșul sângerieu ca fond, pentru a mări efectul plastic al nudurilor, și va întrebuința în pete mari verdea crud, albastrul de cobalt, sau albul, cu același scop expresiv, aproape în orice tablou. Culoarea opulentă și concentrată îi este îndeosebi plăcută, și sub penelul său ea capătă o nuanță primară care sporește calitatea, strecurând discreție și în tonurile cele mai tari. Armoniile astfel obținute și valorificarea fiecăruia din tonuri sunt în ritm strâns cu întreaga concepție a tabloului, gândit nu numai plastic, dar în același timp și pictural. Este o calitate esențială a picturii sale, care îl ferește de ispita - nu întotdeauna ocolită de expresioniști - de a cădea în decorativ.

Toate aceste elemente explică și ndin - Cuestanportrettle tde scriitori, de a reda, nu individualul, ci tipicul mo ce oreducându-se la linii caracterisde

odinioară, în care trăsăturile P tinnri de țărânci expuse mai de tice, uneori caricaturale, și până la co-r-dualul adâncindu-l până la a-i curând, preocuparea aceasta de a izola ivtura lui Un portret de da valoare de generic, s-a afecef uX Sologidai și o Naționalizare a Iser este nu numai un aprofundat stuci V re a acestora. Sunt prea trăsăturilor modelului și o inceit5 =., cu adevărat „portrete”. În cele puține pânzele sale care ar putea fi - r-irtoristică de generic pe care am mai multe... tipul” dorniuă și îngândurate relevat-o mai sus. far unei cu fețe în -, tipuri și prin atituca de urmărirea unui vis interior, ațe prezentate în mai toate explodini de molatică abandonare, sau porție P interpreta modelulzițiile, toate mărturisesc aceeași înclinare a artistului d. a și 11 F

până la transfigurare. n t roda pxoresiile adâncit duce și la

— Uneori tendința aceasta de tipizare și sunt anumite rezultate nedorite, pe care pictorul uuf” ieri din expresie și introduo formule, o dată fericit găsite, dar turci și de tătari, de pildă, monotonia. Ochii migdalați ai P cir Tlbră reverie orientală, dădeau atât de caracteristici pentru expresiile. ubra rêve la un aer de familie până și tipuri-o formulă preferată a picto

„Ileana”. Erau ochii adevărați ai modele, imobilitatea căutata rului obsedat de urmărirea unei au™ FFLP - une Ori acestor figuri acea stranie a trăsăturilor multora din tipurile sale da °unol” măști de lemn.

aparență de rigiditate și a-en: Ș rexpresiilor a fost de altfel întot-o anumită monotonie a atitud, P. desc îndeosebi la unele deauna caracteristică picturii aces ui - giudiuiui aceleiași primare

— Expoziții de după război, încarnate P Galeria acestor psihologii țărănești, dedați ea ori șata în ițe ca *

tipuri de țărânci prinse în atitolinidân cde din în editarea fără sfârșit a unor tatălitați «partate, și în alte rân

urmă o stranie obsesie. Ingmdurar. soldați sau în atâtea alte duri, în chipuri și în scene orientat, t, adevăr viziunea acestui tipuri populare. Un pesimism remediabi bânțuie Un peși pictor - /SeS dieo - fu» f mism cu accente bibli - dureroase. În pesimismul acesta se telesuri sumbre și o mvaluie în e p trebuie recunoscut și tot află însă întregul temperament a J (1 (umbrite de fatalități, ce este mai adânc în acest artist, „t deschidată vigoare. L-am regăsit același întotdeauna e „în o și «i, cele mai bune, vom regăsi disig-și ootraia Autate întreagă trece gravă și plină de gânduri, cu chipuri tăcute care nu se pot uita ușor...

otă Moqrafică. Născut la București în 1882 și-a făcut școala la Ploiești unde a și expus pentru întâia data când tț™1™" earătimp de doi ani pictura prffisir care - însă multă influență asupra spiritului său.

Se întoarce în țară în 1904, iar în 1906 expune pentru prima oară la București. În această epocă începe și activitatea sa foarte fecundă de caricaturist și desenator, colaborând la... Adevărul" și la „Blegia Orientului".

În 1908 se află la Paris unde își continuă studiile de pictură la Academia liberă „Ranțon". Colaborează în același timp la publicația umoristică „Le temoin", împreună cu Forain, Paul Iribe, Galanis ș.a. După doi ani Iser va. deschide la București prima expoziție de artă franceză contemporană, cu picturi de Derain, Forain și Galanis.

Colaborează apoi la revista „Flacăra" cu cronici artistice și portrete de scriitori, pe care le-a strâns mai târziu în volumul *Figuri contemporane*, publicat împreună cu P. Locusteanu, și este în aceeași vreme ilustratorul revistei socialiste „Facla".

Campania din 1913 îi dă ocazia să cutreiere ca soldat Dobrogea, și să facă cele dintâi tablouri cu tipuri de turci și de tătari. Studiile cele mai. aprofundate ale artei lui Iser încep cu aceste tablouri dobrogene și cu primele lui schițe

de tipuri țărănești, executate în același an la Curtea de Argeș.

În 1914 expune la Salonul din Paris. Apoi, odată cu declararea războiului mondial, se întoarce în țară, unde deschide în 1916 o expoziție de mare răsunet.

Războiul cel mare I-a făcut ca soldat pe frontul românesc, fără să-și părăsească meșteșugul său de pictor. În 1918, la Iași, o memorabilă expoziție avea, să illustreze toată activitatea lui deosebit de importantă din această epocă. A urmat apoi o nouă expoziție la București, intitulată „Constantinopol - Curtea de Argeș”, iar din 1920 Iser s-a stabilit la Paris, expunând succesiv atât în Franța cât și în România.

ICOANELE VECHI ROMÂNEȘTI

Istoria picturii vechi românești, a icoanelor ca și a frescelor, este încă. destul de puțin cunoscută 129 deși monumente de primă importanță nu lipsesc, începând încă din secolul al XIV-lea. Studiile iconografice care să definească modificările locale aduse tipicurilor bizantine imitate de meșterii noștri, ca și studiile stilistice, sunt încă insuficiente. Caracteristicile picturii românești, care adeseori s-a ridicat chiar înăuntrul artei bizantine până la formule cu totul remarcabile, sunt încă numai aproximativ cunoscute. Interesul pentru această artă nu s-a deșteptat, de altfel, la noi ca și în străinătate, decât în ultima vreme, după descoperirile de la Curtea de Argeș 130, prin care o întreagă tradiție de artă românească a putut fi dată la iveală.

Pictura românească pe icoane este însă și mai puțin cunoscută decât cea murală 13 i. Poate și fiindcă, nefiind legată de trecutul mai precis al altor monumente, ea se lasă mai greu definită în linia concretă a istoriei; dar poate mai degrabă fiindcă în arta românească în genere, pictura pe icoane a rămas mai puțin caracteristică. Fresca, urmând destinul arhitecturii, avea să ajungă repede la o

definiție locală, mulțumită meșterilor care n-au simțit întotdeauna

Ramuri, Craiova, XXIII nr. 1, ian. 1929, p. 3 - 6
nevoia să se inspire din modele străine: atâtea monumente înălțate pe pământul românesc rămâneau exemple permanente, creând cu timpul o tradiție artistică locală. Icoana însă, legată și prin tehnică și prin stil mai mult de miniatură decât de pictura murală, a trebuit să primească întotdeauna și ceva din caracterul generic al acestei arte, care nu cunoștea hotare și care, de la Constantinopol, de la Athos sau din Siria și-a putut întinde influențele în toată lumea creștină, până în Italia, până în Anglia sau până în cea mai îndepărtată margine a Rusiei. Icoana românească a rămas astfel sub continua influență a miniaturii și a icoanelor ușor de adus din Orient, de la Muntele Athos mai ales sau, în epocile de legături mai strânse cu Rusia, de la Moscova. Asemenea influențe nu sunt greu de urmărit, iar Muzeul Comisiei Monumentelor Istorice din București¹³² posedă numeroase exemplare de icoane atlonite sau rusești care ne pot lămuri asupra modelelor vechilor noștri meșteri.

O anumită originalitate se strecoară totuși și în aceasta artă, deosebind-o adeseori în chip simțitor de propriile sale modele. Ar fi de ajuns un studiu asupra iconografiei *Judecății de Apoi*, de exemplu, în pictura românească, pentru a înțelege, cum se transformau în mina acestor meșteri teme vechi, definitiv fixate și repetate fără nicio variație de mii de ori. În vreme ce pentru meșterii călugări de la Muntele Athos iconografia era o știință cu reguli consacrate și intangibile, îndărătul cărora se subînțelegeau de multe ori complicate simboluri teologice, sub pensula zugravilor români, oameni simpli, care cel mai adesea nu știau să citească nici Biblia¹³³, și mai puțin încă să o transpună în interpretări simbolice, ea căpăta ceva profan care nu rar ducea la inovații

surprinzătoare, pline de prospețime și ingenuitate. *Judecata de Apoi* e astfel în niciura românească un amestec straniu și cu totul nou de Apocalips, de reminiscențe păgâne, de superstiții și mai cu seamă de amintiri din acea minunată enciclopedie populară care este *Viața lui Alexandru MacJiedon*.

Nu găsim oare pe o icoană expusă odinioară la o expoziție din Sibiu și semnată de un meșter cu nume românesc, călătoria lui Alexandru Machidon la noi? Studii amănunțite ar putea demonstra încă multe asemenea inovații în această artă de origine populară. Ele se amestecă, se confundă cu amănuntele de proveniență străină, izbutind să creeze în cele din urmă un tip nou în complexul artei bizantine.

Cât de veche e arta icoanelor în România? Lucrul nu este greu de presupus. Biserici domnești ca aceea de la Curtea de Argeș, de la Iismana, sau de la Cozia trebuie să fi fost împodobite încă din secolul al XI-lea cu icoane nu mai puțin prețioase decât frescele lor. Într-una din mănăstirile de la Muntele Athos. O icoană din secolul al XIV-lea, care s-ar putea să fi fost zugrăvită de vreun meșter de la noi, reprezintă portretul lui Vladislav Basarab 134. Este n-auzibil, de altfel, că o artă ca aceasta, destinată nu numai fundațiilor oficiale ale cultului, dar și celor mai umile case de creștini, a devenit necesară încă înainte de introducerea unei arte oficiale în Țările Românești. Pictori modești, simpli țărani credincioși, sau poate preoți care abia silabiseau Evanghelia, vor fi împodobit desigur iconostasele și pereții bisericuțelor de Irmn. care, înainte de zidirea celor de piatra, trebuie să fi fost risipite prin se: ele Carpaților. Din această veche artă românească nu ne-a mai rămas însă nimic 135. Muzeul din București nu posedă niciun exemplar mai vechi de Srolui al XVI-lea. Istoria acestei arte începe deci abia atunci când pictura românească pe icoane ajunsese la o dezvoltare destul de

apreciabila.

În vremea lui Neagoe Basarab, de când datează primele exemplare, exista fără îndoială o întreagă școală la Argeș, acolo unde se afla o școală foarte importantă pentru frescă. În aceeași vreme, manastrea i utna adl™ a într-o confraternitate pe cei mai buni măturiști și pictori ce icoane d Moldova. Aceasta e poate cea mai bună epocă a icoanei românești 1.

autohtone 4 nt mai puțin vizibile, însă noblețea stilului, care de altfel ca, acte rizează întreaga artă românească din acel timp așază de acestea cele mai bune picturi bizantine ale epocii, formulele wiaza. Pictuia un Muntenia urma în vremea aceea curentul general al renaștern bizantine jepiezentat mai ales de școala cretană a lui Icofan, prin intermediul caieia iconografia românească se lega îndeosebi cu modelele mai vechi venite tocmai d Siria Pictura moldovenească rămânea, ca întreaga artă a acela reOiu, împărțită mai ales între influențele rusești și cele occidentale, și nu sunt tare icoanele moldovenești în care decorația arhitectonică a fondurilor să reprezinte fațade de basilici romanice sau arhitecturi gotice, care trădează îndată originea-modelelor. Țiț ră și în Muțenia pictura pe: lemn decade

Arta aceasta avea să dispară până într-atâta, încât pek 164 - 4

Basarab cerea icoane de la Moscova, adăuga, eXagermă inșă de bună. cama „căci noi nu avem prea caldă și prea sfântă artă a zugravilor. Târânroveanu perioade, epocii lui Matei Basarab, a lui Șerban Cantacuzmo și a lu’

— Se datorează o întreagă reînnoire a vechiului meșteșug. Servesc școah numeroase la GOV - ora, la Câmpulung, la târgoviște, și arta ic, Danelor cptata aiacter hotărât românesc. În Muntenia arta aceasta este m.

La Muntele Athos și în Balcani, vechile centre

arfecunde. O reînnoire a artei noastre nu mai era dea P°^{s*} *deci, J* resimte cerea la modelele de altă dată. În icoanele din secolul al X\ Ilea se ru într-adevăr acest arhaism. Pictorii stilizea; să din ce în ce mai mult vechi teme dându-le un caracter decorativ. Scenele pierd din calduia și din concepția mult mai interiorizată a vechii picturi. Aurul este înnumțat relșug-un element important devine rama în sine care coboară uneor tud fine și colorate până în spațiul pictat, despartând scenele prin simulacre ele coloane „Se 7. >» l-a n» „SS

tot mai stăruie încă. Domnii moldoveni aduceau de la Moscova nu numai icoane dar Ți zugravi, și încă dintre cei mai bum, care schimbau radical Smruii picturi. Icoanele din Muzeul de la Buc-mre cartere evident italiene fac aproape occidentala aceasta 15 i provin din altă parte decât de la Moscova, care în secolele X\II ȘI X\ în reînnoia ea însăși în felul acesta pictura.

Secolul al XVIII-lea este de altfel secolul agoniei pentru toată Pătura bizantină. Până și la Muntele Athos călugării zugravi nu mai prețuiau modelele italienești, care îi învățau lucruri cu totul nebănuite de ei pinaa - I

prin Muntele Athos, poate și pe alte căi, pictura românească se indic Pta Ț asemenea către arta occidentală. Icoana era acum

Arta nouă era întemeiată pe alte principii și cerea de: îi pictori atapr-ga țâre, pe care meșterii noștri populari nu o aveau Ea trebuia să dispar a. L singur pictor dintre toți - către sfârșitul secolului al XVIII-lea - și acwU doua un vechi meșter de icoane, înțelegând însă în chip surprinzător arta ce a noua avea să lase urme, care vor trebui cândva să fie mai bine cmcute. Numele lui aproape anonim - Grigorie Zugravul - nu spune mare lucru. Dar în Mu

B «a»

zeul Comisiei Monumentelor Istorice se găsesc poate

vreo 150 de icoane iscălite de el între 1781 și 1798 137, aproape toate provenind de la mănăstirea Văcărești, și în care s-ar putea găsi cel mai vechi începător al acestei picturi noi în România. După Grigorie Zugravul, pictura italienească a unui Tattarescu nu mai înseamnă chiar o revoluție în biserica românească. Ea se leagă de însăși tradiția artei noastre, care în chip firesc își căuta noi orizonturi.

Istoria icoanei românești se oprește aici. Iuși în cele peste o mie de icoane expuse în Muzeul de la București, istoria aceasta, astăzi aproape cu totul ignorată, își are documente și explicații care nu se vor epuiza ușor și a căror valoare nu va întârzia să se dovedească atunci când vor fi mai de aproape cercetate.

GRAVURA ROMÂNEASCĂ VECHIE f DUPĂ UN ALBUM RECENT 138

Când apărea primul Liturghier slavonesc al lui Macarie la târgovișJ: e, cu frontispiciile împletite ca niște cununi de trandafiri, cu pajura domnească printre joardele spinoase și cu flori asemenea unor coronițe mici voievodale, nu trecuseră mai mult de câteva decenii de la cea dintâi Biblie împodobită cu mari buchii gotice și cu ornamente să paté în lemn de mina însăși de inventator a lui

Gutenberg...

Macarie tipograful venea atunci la noi de la rosturi mai vechi muntenegrene, unde slova lui cu mare meșteșug tăiată vorbea cititorului, ca toate lucrurile dalmatine, în două limbi deodată: slavonește pentru gând, dar mai mult italienește pentru ochi. Cu aceleași forme, și sârbești, dar mai mult venețiene, avea să înceapă și la noi acest meșteșug al săpătorilor demitere, de flori și de chipuri pe lemn, a căror artă trebuia să înflorească apoi în atâtea cărți, pentru cititori nu numai de aici, dar din tot Orientul.

Istoria gravurii românești în lemn stă încă nescrisă

de trei secole și mai bine câte au trecut de la Macarie. Fișele ei sunt de mult cu grijă adunate în acea prețioasă *Bibliografie românească veche* a lui Bianu și Flodoș, care aș teantă numai a fi folosită. Dar studiul de istorie și arta care să ia lucrul de la urmele lui cele mai îndepărtate, de la tradițiile vechilor mimatunști și caligrafi, de la primele tipărituri slave tot ale lui Macarie, la Cetinje și mai departe, de la maștrii venețieni ai acestuia în ale tipografiei, se face încă așteptat...

Un capitol întreg, dintre cele mai de preț ale artei noastre vechi s-ar rotunji totuși ușor, când, de la carte la carte și de la tiparniță la tiparniță s-ar urmări lucrul mereu înnoit și variat al acestor gravori. Nume de artiști, călugări aplecați cu dalta pe tăblițe de lemn în umbra chiliilor, nu vor lipsi. Iar meșteșugul lor subțire, în care linia și adusătura românească se deosebesc ia tot pasul, ne-ar duce pe drumuri învârstate în alb și negru mult mai departe, până la izvoare pe care le descoperim uneori cu mirare: până la Kievul ucrainean sau la Moscova rusească, până în Germania ori în Italia, până la Lembergul din vremea barocului sau uneori și până la liflisul din Caucaz.

Gândirea. Buc. IX nr. 12, dec. 1929, II. 403 - 405

Pe asemenea răspândite drumuri, pornind de departe dar venind să se împreune toate într-o Lgura 1STSS «S₂S

Pli" a „mt - necă de la mănăst. rea Neamț, prietenul nostru are i-i a o fila iveală chiar prețioasele lemne sapa-e, folosite alr-da e meritul de a J\isericești. Cincizeci de chipuri de st. nți, bine și mai târziu dacă va veni... „rafia

Tstnriq pravurii noastre religioase din secolul ai ALA-lea nici tipofcid. yț

„Rine cronologidi, f =

Îapeâă fiecăruia plăcerea de a studia singur a rându, după voie p. cțioasele TM & = - = îss's: sf

S" i: 3 fșesr - ilt-lilllcliliiia. i-vel jaw, v

Cele mai vechi sunt, cum se întâmpla ades, și cele

mă, bune:

date din 1700 înfățișând istorii din viața lui Iisus (pl., și poate și o a treia, ceva mai mică și nesemnata, ducând în același fel el est" cunosc și din al, e ilustrații care au împodob. t cart, d, n la.

În "Căra" n rus venit de la Moscova prin 1678, când Șerban Căno.

aduse pentru tipografia atunci înființată de el, și a lucrat la Buz, să p. acune p i i i vvvv avltn de cărători nu mai puțin \ Cbt Ki.

Pra7 ios" t \itro Kn episcopul Damasch. n Gherbest sau grecul Dimitrie Nu X d's „Xda cunoaștem toate neîntrecutele gravuri tinte smk și Șp a-S" mî bu" pe ea".

le-a dat acest mare artist între gravurile noastre vechi. Au apărut în frumoșii Octoih din 1700 la Buzău și au fost reproduse și în alte cdț d secolul «d X\ III. lteate arhaice linii și un simț decorativ plin de sentiment vorbesc în planșele acestea ca și în toate celelalte ale lui Ioan Bac° > P care niciunul dintre contemporani nu l-a întrecut în asemenea c-pozi-narative o puritate de primitiv, imaginând istoriile sfinte cu un sentiment aproape idilic și desenându-le în clare linii simplificate și aproape grațioase. Aerul rusesc se simte bi neînțeles, în iconografie, în înfățișarea caracteristică a personajelor în peisajele ondulate sau în arhitecturile imitate după fresce: și ito moscovite. Se epocii. Dar meșteșugul lui nu-ane mai" urmeln ce a înflorit în atâtea pagini de cărți tipante la noi și a lăsat atâtea urme gravura noastră de mai târziu. Moscova sau românească erc Trcula firesc rămânea astfel atât de bizantină și de adânc religioasă, meit ea circula țare și era la ea acasă oriunde gândul religios și bizantin o putea întâmpina.

5 erai» Shâc Bacov nu era de altfel nici cel dintâi și, în acest vechi meșteșug românesc. Căci iată, numai în albumul lui Mamu, încă unul sau chiar doi destul de

cunoscuți, pe care 11 putem judeca din plan-S: reproduse (Pl. X, XLIH-XLV): protoiereul's" în Policarp care lucrau la Iași către sfârșitul secolului al X\ III-ka. La cea lalt capăt al veacului lui Ioanichie, și dincolo de tot ce găsim mai bun în acestsubțire al ilustratorilor noștri vechi, ei stat în stare să arate singuri cât de mare a fost coborâșul în arta lor în aceasta sutade am

Un neostenit om totuși acest protejereu venit de dincolo de Ni tial. după 1760 a cărui activitate de eclesiast, de traducător d. p b e °răvor și legător de cărți, uneori și de agent diplomatic puținel cam BUSP urmărește până în ultimii ani ai secolului. În mâna lui a fost în aceas e vreme „pografe-Moldovei la Mitropolia din Iaș „iar când! nprejuranle, 1 ileau să o părăsească, teascurile lui tot trimiteau cărți din vreun târgușor basarabean cum era Dubăsarii, sau măcar din Mobilăul „între hotarul Rusiei și

Dar talentul protoiereului Mihail n-a fost din păcate tot atât se mare cât osârdia care îl întovărășea; iar dintre numeroasele Pucare meși-a ilustrat cărțile, uneori în tovărășia fiului său, niciuna nu s-ar putea pune alături de ce este într-adevăr bun în gravura noastră veche Cele TM ia sa din albumul lui Maniu sunt de ajuns ca să arate cam tot ce se pricep facă acest °ravorsfinți fără duh, stând țepeni în odăjdii care nu vor să le înmlădie pe fonduri desenate grosolan și străjuite de biserici și armtectuii S» era în ele nimic din meșteșugul și din sentimentul delicat al lui Ioanichie de la Buzău, sau măcar din imaginația plină de viața chiar linii mai puțin îndemânatică a unui Iha, rus și el, de la Kitx care lucra. e Tăvi în vremea lui Vasile Lupu. Gravura românească n-a câștigat asticl mâie lucru prin multă hârnicie a protoiereului Mihail: doar mutația farafle, TM, in-\\e a unei iconografii rusești mai noi și uneori și a unei iconografii profane (pl. X): ar vorbesc însă stângaci și străin ochilor deprinși cu ucrun romanești. Me-eșugul

degenera și se trivializa, iar la începutul secolului următor **d** se base aproape de destrămare.

În vremea aceea lua ființă tiparnița de la Neamț, care a adus pentru câțva timp o înviorare a vechiului meșteșug și o încercare de a-l restaura-ILmșe retioase de mina săpătorilor de altă dată de la Iași sau de la Buzău au intrat în matrițele noi ale mănăstirii și au putut arăta cuvioșilor ucenici meșteșugul bun care fusese uitat. O școală în toată regula s-a format astfel, modestă, pe jumătate duhovnicească, pe jumătate țărănească, iar gravurile ei se întâlnesc și astăzi la stranele bisericilor, pe cărți ce mai sunt încă folosite. Albumul lui Maniu ne instruieste asupra lor și ne dă puțința de a le gusta farmecul cucernic și naiv. Căci inspirația acestor ilustratori cenobiți nu are nimic din vanitatea său din luxul unei arte cu pretenții. E uneori o imitație naivă după ilustrații mai vechi care plăceau cuvioșilor călugări, sau, și mai des, mărturisind propria psihologie a săpătorilor, un comentariu familiar și mănăstuiesc al textelor pe care le ilustrau...

Iată-l de pildă pe cel mai îndemânatic și mai original dintre acești modești meșteri înfățișați de Maniu: Monahul Teodosie, care se ostenea în mănăstire cu acest fel de săpătură între anii 1826 și 1843. Caracterul întreg al școlii de care vorbim se poate lămuri din planșele lui cu un aer atât de rustic și de naiv religios. Inspirația străină nu lipsește, firește, și se poate ușor urmări mai ales în amănunte de arhitectură care decorează ici și colo fondurile scenelor. Gra vurile vechi ale lui Ilia de la Iași trebuie să-i fi servit îndeosebi ca modele în parabolele și scenele din Evanghelie pe care le ilustrase și meșterul rus. Dai ceea ce dă farmec acestor ilustrații și le deosebește de modelele mai vechi este spiritul lor popular și călugăresc manifestat la tot pasul cu feryență și candoare. Portrete de monahi sfetagoreți și de monahi nemțeni, istorii cuvioase de călugări și de pustnici, sau imagini inspirate din mistica

călugărească se amestecă cu imagini biblice și evanghelice în care viața populară e oglindită în amănunte pline de frăgezime și de spirit. Adrian Maniu a subliniat câteva din ele care dau un aer moldovenesc până și străbunilor Adam și Eva, sau cetății neprihănite a Edenului. Iar ceea ce se poate urmări în ele e neîncetata și naiva străduință de a vorbi direct și de a da imaginilor un înțeles familiar, plin de aceeași savoare și aceeași vivacitate pe care le găsim în toată arta populară.

Uneori, e adevărat, gustul mai ambițios și mai cărturăresc al câte unuia din ei se îndrepta și către alte inspirații. Căci iată alte planșe, semnate de Monahul Ghervasie între 1833 și 1844, trădează de-a dreptul gravuri germane sau gravuri de același stil din secolul al XVI-lea; figuri de apostolisau scene din Apocalips (pl. XIV - XVII, XIX), în care mâna prea puțin dibace a săpătorului încearcă să imite desenul savant și jocul complicat de umbre și lumini al gravorului străin. Ceea ce izbutește să facă atunci neînvățatul meștei este prodigios poate pentru neștiința lui, dar linia vie a modelului ajunge, în mâna lui, convențională sau de-a dreptul neînțeleasă, iar desenul întreg nu mai vorbește decât despre nesinceritatea și marea stângăcie a imitatorului. Gravurile străine ale monahului Ghervasie sunt însă excepții pe care nici el însuși nu le repeta în fiecare planșă: căci în altele preocuparea lui - și atunci puțin favorizată de talent se întorcea tot spre scene de înțeles narativ și popular. Liniile rămăneau, ce e drept, tot neîndemânatică sau câteodată de-a dreptul puerile. Dar ele izbuteau măcar să vorbească mai firesc și poate nu fără un anume farmec pentru spiritul simplu al celor cărora le erau destinate.

Gravura românească își încheia astfel ciclul istoriei ei, întocmai ca întreaga noastră artă religioasă, restrângându-și existența la arhaismul și simplitatea rustică a artei populare. Săpători în lemn vor mai ilustra

din când în când câte o Bucoavnă sau Alexandrie, ori, ca în acea gravură recentă, reprodusa tot de Maniu, întâmplări cu diavoli din viața sfântului Sisoe. Iar liniile înțepenite și naive vor izbuti încă să fie elocvente întocmai ca desenele copilărești, care vorbesc mai mult prin ce este absent decât prin ce se află exprimat mele. Meșteșugul anacronic însă avea să dispară repede în fața bana1 P – grafice care îi lua locul. Iar cartea românească – și cea populara, 1 ceacu – avea să rămână fără vechea ei podoaba, mai înainte de a-și fi putut cinea alta nouă tot atât de simplă și de expresivă

Ilustratori pricepuți vor ști poate să găsească aceasta arta noua care ne lipsește. Liniile ei vor da atunci expresie și frumusețe cărții românești. Dar art lor nu va găsi o nud justă și firească inspirație decât în simplitatea plină de daruri a acestor vechi și modești meșteri.

DIZERTAȚII ICONOGRAFICE139 Reprezentarea „nativității” în vechea artă creștină și în pictura românească

Istoria nașterii lui Iisus ne este povestită în Evangheliile numai de Matei și Luca... Cel dintâi fără a se referi la momentul însuși al venirii lui Iisus pe lume, vorbește mai întâi despre îndoielile lui Iosif asupra Manei și despre visul său, când îngerul îl liniștește. Apoi trece la venirea Magilor la Ierusalim, la Soirea, pruncului și la adorarea lui, după care urmează povestirea fugii în Lbipt la tăierii copiilor la porunca lui Irod. Singur Luca stăruiește „P™ rărilor nașterii însăși. De la el știm despre plecarea lui Iosif și a Manei de la \azaret la Betleem pentru înscrierea la recensământ și despre nașterea neașteptată a copilului sfânt care, înfășurat în scutece, avea să fie culcat într-o iesle căci în casa unde poposiseră nu era loc pentru ei. Apoi tot Luca ne da știe fi despre vestirea păstorilor de către îngerul întovărășit de oastea cerească, i despre închinarea lor la ieslea de la Betleem. 1”.

Acestea sunt elementele pe care Evangheliile le puneau la melemma a **t**: tilor din primele timpuri creștine pentru închipuirea icoanelor lor desP e - terea Domnului și despre împrejurările legate de ea. O Pitire simpla-ifaia decor, în care chipul Mântuitorului trebuia să apară în eGridițu de precaie, 1 de umilite, încât sentimentul artiștilor a stat multă vreme la îndoiala înainte de a se hotărî să dea formă precisă reprezentam acestor momente ale E\

= heHeDe altfel timp de trei-patru secole nici nu vom gă Și în cataccmbele de la Roma vreo încercare de a se reprezenta scena nașterii muim. u de Bun tainicelor subterane zugrăveau istoria minunilor lui Iisus sau chipul sau de Bun pastor purtând pe umeri oaia rătăcită, dar 1111 ajunseseră să închipuie începutu istoriei sfinte, cum **n**» iidraziiisetă și se atingă **m**³, de S.re, „le, mai dureros și mai umilitor pentru figura venerata de ei. Abia pun secolul al I\ e dacă găsim prin vreo pictură înfățișat doar momentul închinam Mabiloi.

— Ena triumfală, care prin acest caracter putea ademeni mai ușor oioșilor artiști. Închinarea Magilor avea să ramma multă vreme ca reprezentare sărbătorească a nașterii, o aluzie destul de ocolita, dar mv alți 1 **d**

Hemânidy Buc. I fty207, 25 dec. 1938

Într-un aer regesc ceea ce pietatea simplă a credincioșilor socotea încă a trebui să fie disimulat. O asemenea reprezentare, scântemd TM Și TM ”.

zaicului, se putea întâlni de pildă și pe fațada Bisericii Nașteri **d** B tkm biserică pe care perșii aveau să o cruțe când Ierusalimul a fost cucarit de ei în secolul al VII-lea, numai fiindcă - după cum asigura o scrisoare a patnghilor din Orient - perșii recunoscuseră cu plăcere costumul lor național în mfatisarea magilor de pe frontispiciul faimosului monument naturi

Primele reprezentări ale nașterii Domnului le vom

găsi deci, nu în pictură, ci pe altfel de monumente, pe sarcofage sculptate, pe câte o Piatră gravată, sau pe obiecte mici făcute pentru uzul credincioșilor. Dar artistul care avea de înfățișat această scenă nu era încă deloc sigur de ceea ce trebuia să pună în imaginea lui pentru a reda odată cu faptul real și înțelesul lui dogmatic, nu pe au. Se exprimă în chip concret. Una dintre cele mai vechi reprezentări este o Piatră funerară gravată din anul 343, în care întreaga scenă se reduce la momentul închinării păstorilor: Iisus în scutece este întins pe jos fără să avem vreun indiciu despre iesirea adevărată de evanghelist. Scena pare se; peteaa unde pe câmp căci într-o parte se vede silueta unui copac, pe cer se a fi luna; Maria lipsește; doi păstori stau lângă pruncul sfânt, iar gesturile lor: arată uimire sau preamărire; între ei se află cele două animale, boul și măgarul care nu vor lipsi din nicio reprezentare a nașterii Domnului. Elementele de realitate sunt reduse, după cum se vede, la minimum. Ele nu dau nici măcar atâtea indicii câte-e puteau găsi în Evanghelie. Cât privește înțelesul dogmatic, el este simbolizat prin cele două animale, despre care Evanghelia nu vo-tEte, e adevărat, dar a căror prezență se explică prin texte profetice, puse în Itgatur cu acest eveniment „Te vei face cunoscut, Doamne, în mijlocul a două dobitoace” spusese prorocul Habacuc (*Habacuc*, 3, 2), iar Isaia e și mai lămurit anmrtind-a începutul prorociilor sale: „Boul și-a recunoscut stapmul *f* măgarul ieslea Domnului său, dar Israel nu mă cunoaște, poporul meu *n* aminte la mine” (*Isaia*, 1, 3/ TM *r*. rp7 pntirea

Dar asemenea elemente, cu ingeniozitate introduse în JTPte2. acestei scene, nu erau chiar opera artiștilor care se st-aya întruchipeze nașterea Domnului. În ilustrația creștină, atât de legată de dogme și de texte până târziu, aproape de Renaștere, nu este de căutat vrem7 n-fy-keioaă contribuție personală a artiștilor în iconografie. Izvoare

precise le stau de obicei la îndemână, sau cel puțin tradiții bine stabilite, peste care nu-și dău să treacă. Pentru scena de care ne ocupăm, ca de altfel pentru toată 1 Săyan. ghelică, inspirația acestor artiști se îndrepta mai mult chiar către îi gheliile canonice, către acele cărți populare venite din Orient, care dându-se drept Evanghelii nou descoperite, găseau crezare și făceau să circule lebe înflorite în legătură cu viața Mariei și a lui Iisus.

Călugări sirieni sau egipteni, trăiți în fervența unei credințe: pe e inspirau și tradițiile și locurile însele unde se desfășurase istoria cra, încercau să completeze astfel povestirea evanghelică, sau să răspundă a contro e teologice, imaginând episoade sau istorii întregi în legatu-a cu-anghe și introducând adesea în cărțile, lor apocrife și elemente de ciudiie că erau lipsite de iscusință. Astfel, mențiunea celor două animale protetice povestirea nașterii Domnului și citarea textelor biblice explicative erau e pentru prima' oară într-o asemenea evanghelie apocrifă, cunoscuta sub titlul de *Evanghelia lui PseudoAlatei*. Din acest text a trecut apoi și în reprezentările artiștilor, rămânând definitiv în iconografia acestei scene.

Datorită acestor cărți populare și mai TM *dt-h/Tamb* ele, privitoare al viața Mane, ș, la cap, la, a talsus, al *fratele Domnului*, iconografia nașteri. f scutece, iar

V-lea, definitiv constituita. Iisus f-tde fată și păstorii, doi

°5 a Lhă? Wfe*” pl care, după reprezentarea bizanț, nă ob, șântinsă pe pat, P/v9 te” nfaul-Sră suferință, fără a fi atins ființa trupească că nașterea copilului sfânt Maria are aerul obosit, își înclină capul, sau a Fecioarei. În altele, dimpotrivă Mar Ja de-sf-Aleagă că nașterea a se întoarce către pruncul care Grava controfst cu suferința-și ca pruncul a veni t) nemaiauzite și avea să arunce pentru versă avea să stârnească furtuni ora dialectice de neîmpăcat. Pictorii multă vreme pe sfinții Părinți în le

puteau înțelege destul nu puteau urmări întotdeauna aceste de „Atunci ei se adresau tot în termenii de subtilă aveau grijă să recărților populare evangheliilor-apo tuturor Dar autorii acestor cărți, zolve aceste probleme cu eleme p pedepsirea cărnii și în suferința truaprigii anahoreți ai Orientului, traitx în pedepsie nașterea pească de fiecare clipa, nu erau n A/cântuitorului desprins de orice atingere Domnului numai un act de încarna d carnal sau suferința trupească. Li credea imaginarea unor episoade și omenesc, *il** era mai cu seamă de cel mai crud vensm popular. nrmwi7PZE în Orient ca și în Occident, izvorul în această privința. La a\ inviile aveau să se limpezească, avea să o istorie care, în cele din urmă, Așa se face că, în fie în conflict categoric. de-a recunoscuta necontestat vreme ce un scriitor ca fericitu pe, da zămislit fecioară purtând pruncul, dogma despre Neprihănire → ecioara-Lioară” (*Sermones*, 184, fecioară născând, < «» f ceâapusLTca și S bă antirli, înfățișau încă

2, 2) – în aceeași vreme artiștii, cei apusen. episodul secundar nașterea Domnului zugrăviri Salomea cu încă o femeie se văd legat de un text cu totul realist, în unsori. *Protoevanghelia* adăuga

Până comun mă.

mU” sta. conograf. e trebuie ammriț încă» „**

constituie decorul însuși al scenei, care n-a t nașterea dar, fiind vorba fișat. *Evanghelia* nu spune în ce

„De-S nlăffaî Tvlă. unde copilul apare culcat într-un leagăn de nuiete, sub un fel de șopron deschis, cu acoperiș de olane, înfățișând desigur un staul de vite. Dar *Proioevanghelia lui Iacob* aduce și aici precizări însemnate, care vor avea o deosebită înrâurire asupra iconografiei. În *Evanghelia*, Iisus s-a născut la Betleem, unde Iosif sosise pentru recensământ. În *Protoevanghelia*, scena se petrece la jumătatea drumului, între Nazaret și Betleem. Maria vrea să coboare de pe măgărița pe care călărea, dar Iosif

nu știe unde să o adăpostească pentru că locul e pustiu; iată că descoperă însă o peșteră unde intră în grabă. Acolo o lasă pe Maria în paza fiilor săi care îi întovărășiseră, iar el aleargă la Betleem să caute pentru lăuză o moașă de neam evreiesc.

Amănuntele acestea care dădeau scenei un cadru plin de pitoresc, înflorind povestirea evanghelică, au fost imediat adoptate de artiști și generalizate în icoanele care reprezentau nașterea. Stilizarea bizantină ca și cea apuseană au făcut chiar deseori din înfățișarea peșterii, meșteșugit tăiată, și din dispunerea personajelor în acest cadru, un adevărat decor de teatru, așa cum poate că și era realizată scena în reprezentațiile religioase care se dădeau în evul mediu, cu actori și cu înscenare teatrală. Este drept că și cealaltă variantă a staulului de vite se mai putea întâlni în unele icoane – și o găsim într-o minunată realizare în picturile lui Giotto de la Padova – dar tipul cel mai frecvent, reprodus cu deosebită predilecție în icoanele și în picturile bizantine ca și în cele din Occident, este tot cel al peșterii, inspirat ca și atâtea alte elemente din aceleași texte apocrife, atât de importante pentru iconografia evanghelică.

Dar alături de aceste tipuri, care rămân tradiționale pentru reprezentarea, scenei de care ne ocupăm, nu lipsesc și alte versiuni, ceva mai târzii, care ne dau o interpretare mai fastuoasă a acestui moment al Evangheliei. Iată o scenă, de pildă, din pictura românească în frescele de la Sucevița din secolul al XVI-lea, unde avem o adevărată prezentare regească a nașterii Mântuitorului 14°. Nici urmă de vreo peșteră, de iesle sau de suferință în această pictură. Scena este înfățișată în interiorul unui palat cu turnuri mărețe și cu grele draperii la uși și la ferestre. Maria șade pe un pat luxos și primește darurile pe care i le aduc femei îmbrăcate în veșminte strălucitoare. De cealaltă parte, nelipsita moașă, ține

copilul pe genunchi și îi pregătește baia, iar la mijloc pruncul înfășat este culcat într-un pat cu baldachin, unde o servitoare îl acoperă cu o învelitoare de brocart. Concepția nașterii fără suferință capătă astfel sub penelul pictorului moldovean o interpretare de glorie și de ridicare deasupra muritorilor, care este de-a dreptul în contrast cu textul Evangheliei. Ea nu putea veni chiar din inițiativa unui meșter umil și puțin învățat cum trebuie să fi fost pictorul nostru 141. Vreun model mult mai ambițios trebuie să-i fi stat sub ochi, inspirat din alte izvoare decât cele pe care le-am amintit. Și dacă luăm bine seama la unele amănunte ale decorului, la forma turnurilor palatului, de pildă, înconjurate de frontoane ascuțite și acoperite de bolți bulbucate ca în arhitectura bisericilor moscovite din secolul al XVI-lea, ne dăm seama de unde putea veni acest model, ca și inspirația atât de fastuoasă, pe care o întâlnim de mai multe ori în bisericile bucovinene în această vreme.

Dar pentru că vorbim de pictura românească, nu trebuie să uităm a menționa și un alt monument mai vechi decât Sucevița, unde îndemânarea artiștilor ne-a dat una din realizările cele mai frumoase ale povestirii nașterii: Biserica domnească de la Curtea de Argeș. Meșterul grec sau sârb căruia i se datoresc picturile a zugrăvit desigur și scena nașterii Domnului, stricată mai târziu. Ne rămân însă alte patru scene care preced nașterea și formează unul din ciclurile cele mai complete ale acestei istorii. Prima dintre ele ne arată, după *Protoevanghelia lui Iacob*, călătoria Mariei, cu Iosif și cu fiul acestuia la Betleem. Maria este călare, peisajul stâncos ne tace să ne gândim la Petra înaintea adăpostii. A doua scenă, mult mai rară, mfațișează pe Iosif și Maria înaintea lui Ouirinus, înscriindu-se la recensământ: Mana este vizibil înainte de a fi născut. În scena următoare, cei trei Magi vin călare, iar Ptorul ni-l prezintă și în fața lui Irod, care este înconjurat de curtea sa. Irod ne este arătat mea o dată în scena din

urmă, tot în palatul său, întrebând de Iisus pe fariseu evrei.

O reprezentare atât de amănunțită și cu o alcătuire a scenelor atât de bine întocmită nu mai întâlnim decât în puține monumente. Chiar și vechile *Ermmn*, în care zugravii găseau descrierea întregii ilustrații evanghelice, nu menționează decanele din scenele pe care le găsim la Curtea de Argeș. Pictorul se inspira din izvoare mai rare, care circulau la Bizanț în secolul al XIII-lea și care dăduseră acolo loc la ilustrații magnifice erau

Kharie-Djami, înrudite cu picturile noastre de la Argeș. Artă romanească începea astfel în secolul al XIV-lea cu realizări care o legau de-a dreptul de o folosiți erau poate ei-înșiși dintre - în pic ori-ai împărăției răsăritene. Pe urma lor aveau să vină zugravii noștri, uneori puțin învățați sau mai modești în ambițiile meșteșugului. Dai tradiția era făcută. Și în jeturile create mai târziu vom întâlni nu rareori opere de mare Pricepere în care gândul împărătesc al artei bizantine trăiește mea în forme dintre celt mai impunătoare.

Reprezentarea botezului în vechea artă creștină și în pictura românească¹⁴³

În cimitirele subpământene ale Catacombelor din Roma sau de aiurea în baptisteriile săpate tot acolo pentru primii creștini, întâlnești câteodată cercetând pioasele imagini care acoperă pereții, câte un palmier un cerb sau o pasăre fenix, pe care nu înțelegi cu ce gând le-a așezat acolo mina evlavioasă a pictorului, între chipuri de orante, de martiri sau ele profeți. A crede că numai un gând de poezie sau de nostalgie paradiziaca inventa aceste imagini idilice, pentru alintarea ochilor sau poate pentru o fângăduială sufletelor însetate de fericirea, cerească...

Dar sub simbolurile acestea care vorbesc astăzi atât de enigmatic ochilor noștri se ascundea un înțeles mai categoric și mai clar Ele erau. zn abia învăluite la istoria

recentă a Mantmtorului, evocări pentru cei inițiați și tilemn totodată în formule spirituale ale faptelor din Evanghelie. Palmierul, cerbul pasărea fenix nu erau altceva decât mistice imagini ale Botezului, care vorbeau despre victoria creștinului botezat asupra puterilor mtu-ericulu\ (Pal" 1 routle) despre renașterea spiritului prin botez (pasărea fenix), sau despre setea de botez a cate-TMgin-Ulfie Evanghelia și înțelesurile ei acei creștini care, dacă nu văzuseră aieva chipul lui Iisus, auzeau povestindu-li-se faptele lui de către cei care-i atinseseră veșmântul cu mâna și respiraseră același aer ca și el.

Alteori, când intenția lor era să arate totodată tainica corespondență dintre faptele din Evanghelie și cele din Vechiul Testament, ei zugrăveau Botezul într-alt fel: închipuiau icoana Potopului cu arca lui Noe plutind pe ape, sau trecerea Mării Roșii, care tălmăceați cuvintele lui Pavel: „Părinții noștri toți au primit botezul norului și al mării urmând pe Moise” (*I Cor.* 10, 1), sau zugrăveau izvorul ce țâșnea din stânca la atingerea vergii lui Moise.

Uneori chiar scene din Evanghelie, cum este aceea a Samaritencei la fântâna, înfățișau tot botezul, amintind cuvintele de adânc simbolism ale lui Iisus: „Apa pe care i-o voi da eu se va preface în el într-un izvor din care va țâșni viața veșnică” (*Ioan*, 4, 14).

Abia mai târziu, când va începe să se risipească sfiala de a înfățișa de-a dreptul chipul venerat și faptele precise ale Mântuitorului, prin seolul al IV-lea, adevărata scenă a Botezului lui Iisus va începe să apară în picturile din Catacombe, în sculpturi de sarcofage, în mozaicuri sau miniaturi. Dar pictorul sau sculptorul de atunci nu erau deloc siguri de elementele pe care aveau să le înfățișeze. Le căutau abia și numai cu încetul avea să fie găsită imaginea definitivă.

Într-o pictură din cripta Lucinei, în Catacomba sfântului Calixt din Roma

— Una dintre prea puținele care pot fi mai vechi de secolul al IV-lea - se vede un om la marginea unui râu, întinzând mâna unui copil ca pentru a-i ajuta să iasă din apă, iar într-o parte zboară o pasăre aducând o ramură de aur. Erau primele elemente, încă puțin hotărâte, care ilustrau cuvintele Evangheliei: „În clipa când ieșea Iisus din apă, Ioan a văzut cerurile deschise și Duhul pogorându-se peste El, sub chipul unui porumbel” (*Marcu, 1, 10*).

Pictorul nu știa încă ce înfățișare să-i dea lui Iisus, care aici e un copil, în alte părți un adolescent, și mai rar un bărbat; nu știa să-i reprezinte pe Ioan - un sarcofag, de pildă, din secolul al IV-lea, ni-l arată cu veșmântul, figura și ținuta unui filosof antic; nu era sigur dacă apa ce stropsea creștetul Mântuitorului era vărsată de mâna lui Ioan, de porumbelul Domnului, sau de vreun vas misterios venit din cer, așa cum ni se arată în diversele reprezentări. Și nu era sigur nici de peisajul în care se petrecea scena. Amănunte chiar ale acestor prime imagini ale Botezului Domnului ne vorbesc mai mult de amintirile pagine decât de Evanghelia pe care artistul dorea să o illustreze. Căci nu numai ținuta și înfățișarea lui Ioan par desprinse din vechi reliefuri sau picturi păgâne, dar de cele mai multe ori chipul alegoric al Iordanului se vede alături, sub înfățișarea obișnuită a alegoriilor antice ale fluviilor, iar peisajul cu pescari ce întind undița în apă, și cu amănunte pitorești, pare de-a dreptul imitat după picturi elenistice de la Pompei sau Alexandria.

Arta bizantină veche avea să transforme încetul cu încetul aceste elemente. Trăsăturile esențiale ale scenei și amănuntele de decor aveau să se precizeze. Dar tradiția elenistică, din care luase naștere întreaga pictură creștină, avea să se păstreze multă vreme, fiind ușor de recunoscut în caracteristicile de stil și în reminiscențe evidente de figurație.

Simplitatea de compoziție și noblețea atitudinilor erau autentice. Pictorul nu pierduse încă în aceste icoane ale unei noi credințe sentimentul de eunitate care înnobilase arta clasică. Iisus, tânăr și fără barbă, e prezentat din față și ocupă centrul tabloului. E gol, iar brațele lui atârnă de-a lungul trupului. Ioan, mai în vârstă și bărbos, e îmbrăcat ușor, după moda antică. Uitând cuvintele Evangheliei, care ni-l descrie acoperit cu veșmânt din păr de cămilă și încins cu o curea, pictorul bizantin îl va zugrăvi purtând cămașă și drapat în pallium clasic. El stă la dreapta sau la stânga; e uneori în picioare, alteori înclinat.

sau chiar în genunchi. Un înger, doi „ivsx uivil-
Porumbelul sfânt coboară apei, cu mâinile acoperite dulf 6;
într-un colț, ieșind din apa alegoria swflaar sss* în „lipsi
aproape

„FciOdI vom întâlni în mozaicuri sau miniaturi pun
cunoaștem avea să se adauge numai

! X, din care se formase aceasta

™asi” L un al doilea „p cu! SMTS

paralel cu el, influențând ma aLes onora P konografia
b, zantină.

deloc de a face cu arta antica. palbene și în chinovii
săpate

Severitatea schinmiciei lor trăită în p ura c’arniij
întregul temân stânci, misticismul dus până la f age, de
sfîntenie la și de barperament al acestor oameni
ricruozitate religioasă și la un realism

Saâici» PtEC «: STeme de-a dvptul contrazicerea
oricărei rennmscente? însu.

cel al pustnicilor care se pedepseau raand u K

I mierea viespile ascunsă în nisipr frumos, sau mai
îmbrăcat. Și

Botezului să-i arate într-alt fel, în acestor

neîmblânziți schimnia sirieni, pe miniaturile încondeiate în a creștină a evului mediu, până în Apus, miniaturi care au circulat în toată lui-a-ș nordice ale Rusiei, se întâlnea până în fundul Angliei, sau pn rmstiei aspru, descărnat, cu pletele această altă înfățișare a el însuși ideal al vieții spirituale și barba indicite, botezându-i un IsuQCae trupească. Chipul lui e bărbos, este departe de a mai mfațișare° d t în apă până la brâu. Iar împrejur, ca și al lui Ioan, trupul gol și slab cufu. ePtâiate capricios, înșirându-se peisajul dezolat al pustiei, Cl alteori ca niște movile scorburoase, goa e.

Sna după alta, uneori ca xuște trec \$. aceste elemente de decor, netede și sure. În picturile din Cappadoci pe suprimat, ca și oricât de sobru și de aspru, sunt se orice element de realitate mteliperspectiva însăși, ca pentru a face p Cufundându-se el în apă, ci

Ibilă. Iisus stă în mijlocul Iordanuhu, dar nu-ut trupul apa urcând către el, mvaluindu-l une P nici Q matca nu le încercuiește.

ca într-un clopot bizar cu margini, misticismului călugăresc, avea să se

Această nouă iconografie, Pre este Curentă înainte de secolul răspândească mai cu seamă în cei, gizantului pătrunzând și în arta al XIV-lea, 5 i în ținuturile desprinse din faaruto toți dmeredințele populare, constituind o variantă orisinaia a acestei tipice iconografii.

La Sucevița 144, de exemplu, în picturi din secolul al XVI-lea, scena este repetată de două-trei ori cu amănunte demne de reținut. Peisajul e pustia Iudeii, cu stânci goale ce se înșiră într-un semicerc, asemeni unor turnuri retezate. Ici și colo răsare câte un copac pitic, întrerupând monotonia. E noapte. Cerul albastru e plin de stele de aur, iar pe crestele stâncilor se prelinge un fel de lumină lunară. Iordanul nu e un râu, ci un lac închis între stânci. Ioan, de pe mal, se înclină asupra Domnului botezându-l,

iar Iisus este gol în apă, purtând numai un șorț în jurul șalelor, și este încununat de nimbul de sfințenie. Pe celălalt mal, cinci îngeri în stihare asistă cu mâinile ascunse în văluri. S-au deschis cerurile, și din aureola de lumină coboară porumbelul sfântului Duh spre Iisus.

Dar pictorul a adăugat și alte amănunte mai puțin obișnuite: apa e plină de pești care se apropie în șiruri de Iisus, iar Mântuitorul stă pe un fel de piatră și strivește o hidră, iar în mână ține o hârtie, pe care se citesc în slavonă cuvinte ciudate: „Tocmeala lui Adam”.

Ce era această tocmeală a lui Adam? O credință populară, pe care zadarnic am căuta-o în Evanghelie. Ea venea din obscure erezii răspândite odinioară în poporul nostru 14S. Între Adam și satana se încheiase un contract care dăruise diavolului sufletele oamenilor care mureau. Contractul acesta sta închis într-o piatră pe care numai Iisus avea să o descopere. Botezul Domnului era, firește, dezlegarea de acest contract, întoarcerea sufletelor creștinești la puritatea dinaintea lui Adam. Iar dacă Evanghelia uitase să povestească aceste fapte, zugravul nostru o completa, arătând creștinului naiv dovada mântuirii lui.

Asemenea elemente de credințe populare, de imaginație folclorică se întâlnesc neconținut în toată iconografia noastră religioasă. Un învățat străin care lucrează de mulți ani printre noi, dl. Paul Henry, a putut culege chiar într-un studiu foarte interesant multe alte exemple din acest domeniu. Toate arată același lucru, care nu este lipsit de interes: că pictura aceasta veche, în aparență atât de tipică și de lipsită de variație, era în realitate o artă vie, în care artistul popular știa să pună cu îndrăzneală, nu numai imaginație, dar adeseori propriul lui gând asupra lucrurilor pe care le ilustra. Arta noastră religioasă se asimila astfel și se crea a doua oară sub mâna meșterilor de altă dată 146. Ceea ce presupunea o

sinceritate de meșteșug, care în artă este aproape același lucru cu credința.

Reprezentarea patimilor și a învierii în vechea artă creștină și în pictura românească

Călătorul curios care s-ar ispiți să caute în hrubele sfințite ale Catacombelor din Roma sau de aiurea chipul cum primii creștini au reprezentat patimile Domnului și învierea lui, ar rămâne surprins negăsind printre pioasele picturi niciuna care să reprezinte o aluzie măcar la cel mai adânc și simbolic fapt din viața lui Cristos: suferințele lui omenesti și-întoarcerea, prin înviere, în divinitate.

Printre mulțimea de or an te și de-o suavă și acrosoliile întortocheate ga era, Testament, reprezentând subtile idilică inspirație, printre scenele din ceh închegate, figura Mântuitorului înțeleșuri ale subtililor dogme nu în e minunile lui cele mai prețuite nu apare decât rar în câteva „ndecarea paralticului Ji înla începutul creștinismului, mmult p rb drapat togă antica, ține vierea lui Lazăr. Iisus apare în ele editează gestul imperativ și misterios în mina varga făcătoare de immmi și repre? entarea învieriial taumaturgilor. Ideea suferi - păreau cu totul excluse din biografia care ea însăși ar fi amintit moarte P ungi m; nunate tinereți, înfățișată lui. Povestea vieții \U1 Iisus fra-l” rp (FPC - oruri de idilă paradiziacă și întâlnindu-se în magice simbolun, înflorind prin ghirlande de viță, cu figura mis Orăriau - P-La îndrăgostiților fără prihana.

Amoribil Stăm, când biserica creștină triumfge mai puțin să înfățișeze P\frezeitări încă destul de ocolite și de patimile Domnului încep să apară p îndrăzni totuși multă atenuate. Picturile mai puțin figura Mântuitovreme să se atingă decât de - vreunei scene mai jignitoare, cum era rului. Și chiar în rarele reprezentau alesă salveze cât putea

— Jsu sub? «s centrele oficiale ale cieștmismului am <VIII-lea. Îndrăzneala de reprezentare, până târziu către

„cfPf-or și a criminalilor nu se a-l reprezenta pe Mântuitor murind de md ult de luptat cu orgoputea ivi chiar în locurile unde noua o și Q înțelegere mai umaliul societății păgâne. O asemenea provinciiile mai îndepărtate, nitară a vieții lui Iisus, avea să ori-St asiatic unde amintirea

P” wă Îeta în se legată de creștinismul primitiv a, am r0 nstanta Este o mică gemă, juin muzeul britanic a fost cumpărat de la Constanța liste o i b j

LTtă de Dalton drept n-a, veche - V &

țișează pe Iisus răstignit: între 01 e ce° ZQri t căci veșmântul în care este pelerin din locurile noastre o fi adus-o tot dmL» asemenea repre îl, TM S TM * imd<î „Pre”, ar”.

a Mântuitorului n-a fost admisa decât foarte târziu.

Cât privește învierea, nici ea nu apare la început decât tot în reprezentări mărunte sau pe sarcophagele sculptate. Dar cu aceeași grijă de a înlătura orice amintire precisă a suferinței Mântuitorului, sculptorii sarcofagelor inventau în secolele al IV-lea-și al V-lea o scenă mai mult simbolică în care Iisus însuși nici nu apărea. O cruce mare, la picioarele căreia soldații păzitori ai Mormântului se văd dormind; în locul lui Iisus, o cunună de lauri cu monograma triumfală a lui Constantin, iar uneori, de o parte și de alta, șirul apostolilor aclamând prezenta abstractă a Mântuitorului. Era mai mult un simbol de glorificare, asemenea simbolurilor mistice din Catacombe. El nu amintea învierea decât convențional, și după secolul al VI-lea nu-l vom mai întâlni.

Adevărata scenă a învierii, inspirată chiar din textele evanghelice, și care multă vreme va rămâne singura reprezentare a acestui fapt, este scena sfintelor femei pe care îngerul le întâmpină la mormânt în dimineața învierii lui Iisus. Ea se întâlnește în reprezentări care vor rămâne tipuri definitive, încă din secolul al IV-lea; iar diversele variante nu provin decât din însăși povestirea evanghelică

a acestei scene, care se deosebește în amănunte la fiecare evanghelist.

Toată această iconografie destul de timidă și preocupată să evite orice ai fi putut aminti jignirea figuriienerate avea să sufere o adâncă transformare către începutul veacului al XI-lea, când spiritul artei creștine se îndreaptă spre un realism nu rareori împins până la cruzime. Pornirea aceasta înnoitoare, din care avea să iasă mai târziu însăși arta de ingenuă inspirație realistă a lui Giotto, venea în bună măsură și din viața populară cu care creștinismul ajunsese să se confunde în vremea aceasta de adânc obscurantism, dar venea mai cu seamă din același Orient – din Siria, din Cappadocia, din Palestina – unde ardoarea monahală dădea creștinismului coloritul unui misticism pasionat și ascetic.

Miniaturile și fildeşurile orientale răspândite pretutindeni au strecurat încetul cu încetul meșterilor creștini din toată Europa gustul acestui crud realism și mai ales gustul povestirii scenelor de suferință ale Mântuitorului. Bisericile sunt pline în epoca aceasta de cicluri narative, înfățișând în imagini și amănunte drastice întreaga povestire a patimilor Domnului. Iar fiindcă Evangheliile nu dădeau destule indicații care să mulțumească imaginația iscoditoare a meșterilor, ei își căutau izvoare noi de inspirație în textele apocrife, în acele false evanghelii scrise în primele secole ale creștinismului tot în Orient, și în care ▼ iată lui Iisus este povestită în culori vii, cu amănunte deseori romanești.

Așa a luat naștere toată acea iconografie medievală în care – în Apusea și în Orient – figura lui Iisus este maltratată cu o cruzime fără pereche. Sub vergile flagelației nu vom mai întâlni seninul chip încununat aproape ca pentru o sărbătoare. Trupul lui va sângera în șiroaie mari, iar fața lui crispată va exprima durerea. În scena calvarului, trupul firav al Mântuitorului abia va

putea duce crucea enormă sub care stă să cadă istovit, iar pentru o suprema umilință, aprigii anahoreți din Siria mai inventau și acel curios amănunt al ștreangului cu care Iisus e tras de soldații ce-l întovărășesc către Golgota. Crucificarea, în sfârșit, va înfățișa nu figura vie a Mântuitorului, ca odinioară, când privirile lui cădeau senine, fără a spune nimic despre suferința lui trupească. Acum Iisus este mort, iar trupul lui deșirat și costeliv e zgârcit pe cruce ca în spasmul cel din urmă al expirării.

Povestirea învierii va suferi și ea transformări în același spirit al Orientului. Vechea scenă cu Măriile la mormânt este întovărășită aproape întotdeauna și de aceea în care, după înviere, Iisus se arată Magdalenei („îsu mă atinge căci nu m-am suit încă la Tatăl meu”. Ioan, 20, 17). Dar adevărata scenă a învierii, aceea care de prin secolul al R-a «e «ge U

M „d ațe e. «™.ne până în PL™ ” * ci di” *Evangelia*

Iisus la Iad, scenă inspirată nu dmfc-ar helulte canon *apocrifă a lui* coborât după înviere în iad, de unde i-a eliberat acestei Evanghelii, Iisus să r. mfpți rare așteptau acolo în cazne venirea pe Adam și pe fiii săi, pe patriarhi și ProjJ. care aștepta

Mântuitorului. Este aceeași Povestl e, iad – și una și alta reproducând istoria călătoriei lui Alexandru Ma (? e... Q f infern. Din povestirea în chip diferit vechea legendei învierii. Iisus este aceasta s-a scos tema rămasă prin p P învăluit în glorie luminoasă, înfățișat în clipa coborâm lui în și-i întinde mina

LTA – damraâe Vsf dln Tormtatal său. împrejur, alaiul de profeți și patriarhr.

„Platele im Iisus. Satana înlântmt și călca în P™

Iconografia de mai «-iu a mai inventat mea-scena mvjn-cara secolul al XIX-lea a început să le în.ro. «tisând pe Iisus în clipa înălțării cunoscută din picturiletând pe umăr un stindard simbolic din mormânt, cu gestul

binecunț p-d pe un (inventată de pictorii Tema aceasta nu aparține însă vechi arte creștine, a p &

Italiani ai Renașterii, nu corespund datorește decât uitării vechilor mmderea ei în pictura noastră bisericească nu se datorează ne izvoade în Enli. le meștenlor de altă dată tipic bi.

Pictura românească veche a urma în PTM. timilor și învierii, care zantin. Bisericile noastre suit pline: de p frum oase care s-au amintesc vechile scene ale art" a-ef; escele din selolul al XIV-lea de la păstrat, și totodată cele mă, întreaga arta bizantină nu ar putea biserica domneasca din Curtea a g >. y-e și mai puternică. Și se număra în această epoca mul e cu P reprezentări românești ale acestui cuvine să cităm printre ce e ma *peniicostar* slavonesc tipărit la 1550 149, Setă ceat? mlămăelastă deltcată a? ta a săpăturilor în lemn de pe vechile noastre căiți...

UN PICTOR ITALIAN ÎN BUCUREȘTI LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA150

În colecția Academiei Române se găsește un la 17 mai zentând ceremonia suim pe tron a h i bey din Constantino

— 1* * *! n, amilil pol.

Mavrogheni151. +, Mnnt e deosebit de interesant. El palat domnesc al fanarioților, Curtea tablourilor Academiei Române. Dimensiuni: 76 x 57 cm.

Apărut în volumul „Omagiul Ramiro Ortiz”, București, 1930.

Nouă clădit în 1774 în Dealul Spârii și numit mai târziu, în urma incendiilor care l-au bântuit, Curtea arsă 1. Pictura este totodată una dintre foarte puținele reprezentări pe care le avem ale ceremoniilor domnești din această vreme, înfățișând cu fidelitate nu numai fastul curții, însă chiar portretele reale ale unora din personajele prezente. Nu este nicio îndoială că pictorul a văzut scena pe care a zugrăvit-o și că tabloul său o reda în amănunte

care merita încredere... A

În sala decorată cu coloane și arcade, între steagul roșu alțării însemnat cu figura sfântului Gheorghe 3 și tuiurile turcești, voievodul, tânărul cu o mătăsărie plăcută, stă pe tron sub baldachinul împodobit cu stemă și cu insignele domnești, sabia și buzduganul. Costumul său este la fel cu acela al tuturor domnilor fanarioți: cuca înaltă cu fund vișiniu și gătită cu surguci anterior de mătase galbenă încins cu șal oriental, și caftan albastru împodobit cu blănuri scumpe. Scena se petrece în clipa când Divan-effendi, în fruntea deputației turcești, citește firmanul de domnie. De o parte și de alta, boierii Divanului și slujitorii curții se înșiră în grupuri strânse, în care culorile ale islicelor și giubelelor se amestecă pitoresc. Figurile din rândul min sunt țara îndoielă portrete...?

Tabloul nu e semnat, însă pictorul trebuie să fie un italian și judecând, după colorit, poate să fi fost venețian. Un artist mărunț, fără îndoielă, reprezentând cu modestie arta patriei sale, dar al cărui meșteșug își găsea un rost demn de luat în seamă în Bucureștii din acea vreme.

Cine putea fi acest pictor? Greu de știut după această singură mărturie a activității lui. Dintre artiștii străini călători la noi în țara la sfârșitul secolului al XVIII-lea nu cunoaștem niciun italian, și nici vreun pictor de alta naționalitate căruia să-i putem atribui un asemenea tablou. Dar printre cei ț stabilii la noi în țară și lucrând pentru curtea domnească, găsesc unul pe care nu mă pot opri de a-l pune în legătură cu pictura despre care este vorba.

Prin 1786 - 87 lucra într-adevăr la București un pictor italian, pe care numele îl arată a fi fost chiar neîndoielnic un venețian - Giorgio \ emer.

Activitatea lui la noi trebuie să fi fost destul de prețuită, de vreme ce în 1787 Mavrogheni îl numește „archizugrav” al „longei” pictorilor din «București. Istoria acestei „longii”, care nu era altceva decât breasla

zugravilor organizată după modelul nou introdus de Alexandru Ipsilante, imitând breslele bizantine și prin ele „logiile” medievale din Italia 4, este destul de interesantă pentru a merita să fie amintită. O cunoaștem din două documente de la Mavrogheni, publicate de V.A. Ureche⁵.

Unul dintre ele poartă data de 28 noiembrie 1786 și privește înființarea breslei zugravilor după modelul celorlalte bresle existente atunci în țară.

— Despre acest palat: F.J. Sulzer: *Geschichte des transalpinischen Daziens*, Viena, 1871, vol. I.

— P 291 și III, p50. C.I. Ionescu-Gion: *Istoria Bucureștilor*, p. 125 - 129. V. Drăghiceanu: *Câteva note asupra Curții Arse*, în „Buletinul Comisiei monumentelor istorice”, fasc. 40, p. 6.

— Încă o reprezentare a unei ceremonii domnești în același palat, în gravura din 1791 publicată de C.I. Karadja: *Două vederi ale Palatului din București*, în „Buletinul Comisiei monumentelor istorice”, fasc. 40, p. 65.

— Un steag la fel cu acesta se păstrează din vremea lui Alexandru Nicolae butul io o).

Reprezintă tot chipul sfântului Gheorghe călare. Vezi N. Iorga: *Trei vechi steaguri*, în „Neamul Românesc”, I /1907/, p. 374.1. C. Băcilă. \ *Stampe privitoare la istoria Romanilor*, extras din „Anuarul Inst. de istorie naț. din Cluj (1929). 1097

— Despre organizarea acestor bresle, N. Iorga: *Istoria industriilor la Romani*, București, iy p. 121 și urm... nr. s V. Ureche: *Istoria Românilor*, vol. III, p. 599 - 601 și *Istoria Școlilor*, \ol. I, p. Io - 16.

„Fiindcă Ioniță meșter zeav's dar Ta Îlălie Se îcum că Amai gospod și a poruncilor domneștil iar; 1 ste toți meșterii zugravi, mare silință, l-am făcut Domnia carte ța mină, prin care poruncim ca căruia i-am dat aceasta dom hrănesc cu acest meșteșug și, penmai întâi să cerceteze

câți sunt zu-ra? meșteșugului deplin și intrați la tru câți vor fi vrednici megli W? de numelf lor, de mahalaoa unde vreo orânduială dedajdie, să fieșicare așezați, ca să fie știuți și locuiesc și la ce orânduiala ce Nacsii-basii, a metacherisi mesteca să nu fie volnic altul strai - în amă Aunte cum va fi orgamșugul acesta..." DSNlavea fiecare din membru ei. zată breasla și ce 1, binale iar Ioniță meșterul era unul din

"Nacași" se chemau zugravii de bun, chipuri și tablouri, au tre' ei. Dar iată că zugrav-nma-btși i s-au plâns lui Mavrogheni, cerând Wă a deosebită. Ai; doilea - datat

D6SPrindem d Pasa jul care ne poate interesa - zugravi vin cu jalbă m-a

"Dar, după aceasta, în urma meșteșugul lor este deosebit și că nu inte Domniei-mele și aratm. dud'a îi se orândui lor un deosebit pot fi tot la o unduiala cu nacași cer archizugrav, am cercetat Domina-in, aleseră pe Gheorghe pe care deosebindu-i de nacași mele nFacaș bașa să

Venier ca să fie archizugrav peste matern zugrav, rămână peste nacași, ara e Gheorghe Venier de a cerceta pe

Documentul dă apoi împuterme. de & numi pe proestoji zugravii din București, e a a judeca neînțelegerile, de a pertii breslei", cu care să facă „longe pentru U

cepe dăjdii și de a privegh a; archi.

Nu avem nicio alta știre și niciun Bulurești îl alegea să-i fie consugrav italian, pe care breaa! da zugrav vreunul din porducător1. Poate ca numele u. P a de la sfârșitul secolului al XV III-lea, tretele în stil apusean ce să și iscălească tablourile. Pictura deși obiceiul acestor pictori nici ga decât în mod ipotepe care am semnalat-o nu! P lui Mavrogheni, întâmplarea de tic. Dar importanța acestui p. artist străin căruia să-i putem atna fi italian, precum și

sfăcăm această apropiere ce nu buie tabloul despre care e vorba, ne tac să i ni se pare nejustificată.

75 =? * - * s". s sr.

p. 599 și *Istoria Se. I*, p. '5 - 7 7 „ravui Iordache Vechier, pe care Voda Șuțu îl tritot a numelui Venier. Este vor a fisiunea de a drege chipurile ctitorilor pe care, spre mițea să colinde mănăstirile din țara cu J egumenii le lăsaseră să se strice unele ștermarea dojană din partea Domnului, starețiii-și egrâsmiriței". Documentul nu se mai gându-se de tot, altele fund „cu oci tut controla. N-ar fi exclus însă sa avem găsește azi în Arhivele Statului, așa lectură greșită I-a putut schimba ușor în \ echier zz „xrñ, k-VOK”.

ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ 54

Pictura românească modernă își are începuturile în romantism. Cu o sută de ani în urmă, când primii artiști din țările dunărene, atrași de faima școlilor din Occident, plecau pentru studii la Roma, la Paris sau la München, arta se făcea încă în bisericile rustice din Valahia și din Moldova ca în arhaicele mănăstiri de la Muntele Athos. Tradițiile bizantine se amestecau cu ingenuitatea artei țărănești, și penelul anacronic al artiștilor populari zugrăvea încă în tempera sau frescă chipuri de sfinți și scene religioase inspirate din vechile Erminii.

Un Lecca sau un Tattarescu, întorși din Italia cam pe la mijlocul secolului trecut, un Negulici sau un Theodor Aman, veniți cam în aceeași vreme din Franța, aveau să introducă astfel în țările române o viziune artistică nouă, care contrasta definitiv, până în cele mai elementare principii, cu tradiții multiseculare în care vechea artă românească atinsese nu o dată remarcabile expresii.

Arta românească părea în felul acesta ajunsă la o răscruce, de unde nu mai era posibilă nicio continuitate. Lumea hieratică și aproape abstractă a meșterilor de altă dată căpăta carnație și învia în chiar formele realității. Dar

dacă prin concepție și prin mijloacele de expresie transformarea era într-adevăr remarcabilă, ceva rămânea totuși să asigure continuitatea ideală a acestei arte până în zilele noastre: sensibilitatea și temperamentul particular al artiștilor care o creau...

Romantismul avea să înlesnească unele din înclinațiile firești ale acestui temperament. Sentimentalismul idilic și gustul pentru culoare al primilor pictori români de seamă – un Aman sau un Grigorescu – nu aveau alt izvor decât însuși temperamentul acestui popor de păstori și plugari, a cărui inspirație anonimă și-a găsit cea mai înaltă expresie în lirismul duios al unei balade păstorești, *Miorița*... "...

Cântec de viață și de moarte, împletind sentimentul pur al copilăriei cu gravitatea tragică a morții, și înălțându-se senin până la concepția unui măreț panteism, *Miorița* ca și întreaga artă românească vor da măsura acestui temperament în căutare de expresie: temperament de contraste și de irezistibilă înclinare către natură, suflet îmbibat de melancolie și lirism, oscilând între nostalgii idilice și expresia gravă a unei dureri nedefinite.

Un asemenea contrast puternic exprimat avea să se ivească în pictura celor doi artiști care în arta românească de la sfârșitul secolului trecut reprezintă cele mai de seamă personalități – Grigorescu și Andreescu.

Formați amândoi la aceeași disciplină a școlii de la Barbizon, pictori de natură și unul și celălalt, mari virtuozii ai culorii și ai atmosferei, aveau să fie însă prin sentiment și expresie fiecare antipodul celuilalt. Grigorescu, un vizionar al fericirii pământești, idilic și nostalgic exprimata în imagini înșorite, Andreescu, învăluit de tristeți adânci și zăgrăvind uneori aceeași lume ca și Grigorescu, peste care se întinde însă ceva misterios și sfâșietor ca un presentiment de moarte.

Cu Grigorescu, mai romantic în inspirație, de un

romantism însă disciplinat de școala naturalistă, pictura românească câștigase știința cea nouă a culorii și a nuanțelor just observate. Cu Andreescu, ceva mai tânăr și de un

L'Europe de l'Est et du Sud-Est, Paris, nr. 3 - 4, 1933, p. 198 - 202. Traducere din franceză, completată după La Roumanie, Buc15 mart. 1939.

sentiment mai modern, ea avea să ajungă până la - ale materiei intuite de ochiul aproape al unui impresri lui modern

De la aceștia doi și până la Luchian marele în ți-Olorumare nouă în pictura românească, un-pic omreprezenta fie un realism descript - prea didactic pentru avea o întotăaân pictura românească de după. de lirigm care cunoaște toate gamele, predecesorii săi Grigorescu și André, constant natura, Luchian dar a cărui sursă de inspirație va r «Senzitiv și singun-a fost un doctrinar și n-a încercat să °în carta sa decât un singur ratic, ducând o existența nefec: ne ita, e; P sinceritatea totală a artistului în principiu, care era departede a iveliștea vastă a naturii, figura

SK - " o SnW" Să™ - „chW să scruteze cu pasiune

„Ei viziuni care este întotdeauna numai a - mtice cate ochi familiarizat va descoperi întotdeauna motivălig aceeași totali sinceritate-a SCEde" *, în adânci și continuă comuniune cu „l" raDfor-h? an" «au? rom mijloacele ei de expresie. În acor e modernă fără a pierde din autenevoluție ale spiritului c0™P°raitegaza precis în complexul artei europene, ticitatea care u da caracter și o P nin Ani chiar atunci când arta

Pictorii care o reprezintă smtm expre < CEzanne sau Matisse. Impresiilor va releva sugestiile unui Mone, întregi scoli românești, foartenismul sau Pre «îfvî Sstă din generația pictovânătă și evoluata. Un G. i etrașcu, cei nicteze sub influenta luirilor actuali încep vr" o

personalitate foarte unitară.

Grigorescu. El este urai care, impresionist. Viziunea lui senzuala și

Șșșt Hit.

atelierele pariziene, unde arta sa va al ungeia y, jocuri cromatice care îl așază alatur de artistică for-Intre aceste două poluri, cary ing P = de ojarte. i «Us plctării mata de un Grigorescu. iar pe de ȘCoala actuală a picturii românești.

moderne, își va găsi desfășurare b „j atmosferă își vor face

Un Steriadi sau un Dărăscu, pictori de fiți Pissarro, celă începuturile prin imPrea°naeân-rtist ca Ressu, căutând o expresie

S SSticrr-i de îi. auaaoe; lui, va ajunge la o pictură în care senzația culorii tinde să devină plastică prin forme și prin pondere. În plin impresionism, el a avut curajul să afirme în pictura lui principiul materialității depline a obiectului și să cultive acest principiu cu o consecvență ce avea să înrâurească mult pictura românească. Astăzi preferința lui pentru expresia liniară și pentru subiectele rustice dominate de figura omenească se regăsește în pictura multora dintre artiștii mai tineri. Dar iată și alți artiști, un Șirato, a cărui artă - cel puțin până acum - își găsește punctul de plecare în ambianța lui Cezanne și Renoir, un Lucian Grigorescu, care reface adeseori drumul până la Claude Monet, un Theodorescu-Sion apropiat de Derain, un Bunescu, un Ștefan Dimitrescu, un Gheață, peisagiști preocupați deopotrivă de culoarea ca și de materialitatea viziunii lor picturale, un Tonitza, în sfârșit, a cărui pictură tandră și surâzătoare coboară din Luchian, sau un Eustațiu Stoenescu, care urcă mai sus, până la Whistler și Manet.

Trebuie să menționăm de asemenea numele lui Ștefan Popescu, A-erona, și al d-nei Cuțescu-Storck, a

căror artă, mai mult eclectică, se păstrează constant în cadrul inspirației academice.

Pictura ultimilor zece - cincisprezece ani, manifestând o predilecție deosebită pentru peisaj și pentru un anume colorit local care s-a dovedit infinit de bogat în resurse, a dat naștere unei școli noi, căreia, dacă îi lipsește maestrul recunoscut, nu-i lipsește însă caracterul. Este școala care s-ar putea numi a orientaliștilor și a coloriştilor de la Balcic. Orașelul cu aspect oriental și rustic de la țărmul Mării Negre, vegetând ca o floare exotică printre ruine antice și bizare forme de natură sălbătică, a fost o vreme centrul unei colonii artistice de o mare importanță. Astfel un Bunescu, Ștefan Dimitrescu, Șirato, Tonitza, d-nele Cuțescu-Storck și Rodica Maniu, ca și alți artiști dintre cei amintiți mai sus, aparțin acestui grup care a dat o paletă nouă picturii românești, înprospătându-i coloritul și îmbogățind-o nespus.

Printre pictorii mai tineri a căror activitate a devenit notorie abia după război, grupuri și tendințe variate se manifestă adeseori cu realizări remarcabile. Câțiva dintre ei continuă peisagismul cu preocupări mai ales pentru culoare pe care le-am văzut manifestate de grupul celor menționați înainte. Numele câtorva mai ales se cuvine a fi citate: Iorgulescu, Bălțatu, Lucian Grigorescu, Bacalu, Viorescu, Vasile Popescu, Avachian, Sabin Popp, Țuculescu, Elena Popea și alții. Alături de ei, cei care preferă expresia lineară cu tendințe uneori de constructivism plastic, alteori de stilizare bizantină sau decorativă, se dovedesc nu mai puțin demni de atenție. Sabin Popp trebuie citat și aici, împreună cu A. Demian sau Olga Greceanu, Papatriandafil, Miracovici, Nina. Arbore, Soroceanu. În sfârșit, nu lipsesc nici cei îndrăzneți, care urmăresc experiențe noi și se străduiesc pentru a găsi formule inedite, grup de avangardă în care expresionismul, cubismul sau futurismul se întâlnesc cu tentativele cele mai avansate ale

cromatismului modern. Printre aceștia se cuvine să cităm artiști ca H. Catargi, Ciucurencu, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Marcel Iancu, Maxy, Corneliu Mihăilescu, H. Daniel, Merica Râmniceanu, Cornelia Babic, David etc.

Sculptura românească s-a dezvoltat în condiții și mai puțin favorabile decât pictura. O tradiție mai restrânsă – căci vechea artă bizantină n-a încurajat niciodată decât sculptura decorativă în piatră sau lemn – ca și condițiile în general mai dificile ale acestei arte legată de necesitățile de somptuozitate ale arhitecturii, au făcut ca primii sculptori români de formație occidentală să nu apară decât în a doua jumătate a secolului trecut.

j. * 4 ț-ri rpnrp-pscu și St. Yalbudea trebuie citate

Numele unor artiști ca Ion g, fva-nrpze câtrunde în scuipt Zânăt-racec aț ™ Se tocâr Tpicla primea sugestr, francei prin GrisTCr8857 GAeofgreese Suoa fost numit profesor la resti. Activitatea lui în aceasta calitate avea e p g sculptorul d. Paciusculptori români. Succesorul sau la goala de P. tuau în a rea, a fost maestrul mai scalî? găseștg elplesă âine?! 6 Să Ș uneori de un ciudat simbolism, accentuat mai cu

Seam-i” Sest – for săi-e «ră astgi pnMre personalitățile cele mai de seamă a e se p primii oi fiind și profesori lui O. Han, C. Medrea, I. Jalea și cu toții o artă

«h” Lri-mtoăfarcă «într-o concepție clasici mijloace de expresie avansat în sensul monist j „t-Pacă vreme ca o artrst, de mspratre

Li că» lână a sculptorilor român, cer mai tineri și mă, dotați.

Drumurile artei, romanеști» lămuresc \$5

luția artei moderne europene. Școli și e participa la spiritul vremii întreg, reflectând continuu-stă sie au înlesnit acestor artiști crearea lor. Calități de temperament și – p înesc jsî găsește realizarea. Un unor opere

remarcabile, în care s-et-inro" fpot sta

Grigorescu, un AndreescuTM Muchia, Expresia lor are rezonanța dubla alături de contemporanii lor din or P altora, arta roma-ș PSi-rturilde creație ale spiritului european.

UN ARTIST-CETĂȚEAN: ION NEGULICI

La noua Pinacotecă municipală am av-HtograMe-ite t-rputut găale-ul Ton-Neg Xt adunate și prezentate prin grija sârgu-Convorțnri literăre-Buc., LXVII nr. 4, apruie 1934, P. 337 (*front Mn „B**» Mn Una martie”*)

Îtoare a d-nei Lucia Dracopol. Ion Negulici face parte dintr-o serie de artiști din prima jumătate a secolului trecut, pe care îi cunoaștem prea puțin, deși personalitatea lor nu este deloc lipsită de interes. Sunt artiști-cetățeni, diletanții romantici care, întorși cu primii bonjuriști de la Paris, și-au împărțit activitatea, în genere destul de scurtă, între agitația politică și veleitățile artistice, realizate doar sporadic. Unul dintre ei, Rosenthal, cu tot numele său străin, este apologetul înflăcărat al României revoluționare de la 1848, iar tablourile sale, impetuos zugrăvite, dezvăluie la noi cele dintâi reflexe ale picturii lui Delacroix. Altul, și mai puțin cunoscut, deși talentul său este într-adevăr excepțional, e craioveanul Barbu Iscovescu, care ne-a lăsat în desenele sale portretele aproape tuturor revoluționarilor de la 1848 de la noi și din țările vecine. Al treilea e acest Negulici, ale cărui lucrări inegale, dar vădind un talent vioi și uneori chiar un surprinzător meșteșug, ne-au fost prezentate în expoziția recentă.

Înclinația lui era portretistica; și descoperim în ea punctele lui de contact cu ceilalți artiști contemporani. În uleiuri, de pildă, nu era departe de academismul fără mult relief al lui Lecca sau Tattarescu, deși în două-trei lucrări mai mici - portrete de femei - penelul său este mult mai viu și mai aproape de romantici, amintindu-l mai degrabă

pe Rosenthal. În acuarele nu e greu de făcut o apropiere cu portrete de-ale lui Szathmâry, pline de grație dar și de o simplitate oarecum convențională. În sfârșit, în desene și litografii este foarte înrudit cu Iscovescu, și artistul se găsește aici pe terenul care îi era poate cel mai la îndemână. Două-trei lucrări - printre care *Autoportretul* și *Portretul mamei* - sunt chiar file care merită să rămână în istoria portretului românesc. Întreaga expoziție de altfel, oricât de modestă ar fi, a avut acest merit de a fi adus o completare acestui capitol încă prea puțin cunoscut al portretisticii primilor noștri artiști de școală apuseană.

EXPOZIȚIA GRIGORESCU DE LA CLUBUL TINERIMII

Discuția atât de aprinsă în jurul ciudatei expoziții Grigorescu de la Pinacoteca Municipală 156 a aruncat pe nedrept cam în umbră a doua Expoziție Grigorescu, organizată de Clubul Tinerimii în saloanele localului său din Calea Victoriei.

Am fi dorit, e adevărat, ca o singură manifestare de acest fel, făcută cu grijă și cu tot simțul de răspundere necesar, să fi sărbătorit pe marele pictor a cărui operă înnobilează arta românească. Prea multe inițiative la care, în cazul Expoziției de la Pinacoteca municipiului s-a adăugat și lipsa de pricepere și de seriozitate a unora dintre organizatori, au izbutit să risipească interesul pentru opera pictorului, și să ridice suspiciuni, din nefericire îndreptățite.

Expoziția Clubului Tinerimii n-a fost totuși lipsită de orice justificare. Mândria de a-l fi avut pe Grigorescu printre membrii săi¹⁵⁷ și de a poseda una din colecțiile cele mai frumoase de opere ale pictorului a dat clubului dorința.

de a-l sărbători pe artist oarecum în familie și de a expune și celor din afara un tezaur artistic cu mult bun gust adunat. Căci la cele vreo paisprezece tablouri ale

clubului, dintre care unele de primul ordin, s-a adăugat un mâie număr de opere din colecțiile particulare ale membrilor clubului ajungându-se la un ansamblu de aproape o sută de lucrări, printre care foarte multe bune și chiar câteva capodopere¹⁵⁸.

Gestul Clubului Tinerimii ar fi putut fi și mai prețuit dacă, după închiderea acestei expoziții, care coincide cu deschiderea expoziției organizate de Academia Română⁵⁹, lucrările cele mai bune ar fi fost împrumutate acesteia din urmă pentru ca opera lui Grigorescu să poată fi înfățișata cât mai complet și prin opere cât mai importante în această împrejurare sărbătorească.

Căci oricât de valoroasă și de bogată, expoziția Clubului linerimii este deDarte de a fi reprezentativă pentru artist, așa cum se cuvenea să fie o expoziție comemorativă. Nici tablourile nu au fost destul de selectate, nici prezentarea lor nu e prea avantajoasă și nici opera artistului n-a putut fi miățisată în toate momentele și aspectele ei caracteristice.

Perioada de primă tinerețe a artistului, de pildă, dinainte de plecarea sa în Franța este aproape absentă la Clubul Tinerimii. O singură lucrare din această epocă, *Epitaful de la M-rea Zamfira*, din colecția domnului dr. C. Angelescu, iar pictura nu e lipsită de interes pentru aprecierea primului meșteșug al artistului, format după izvoarele curente în vremea lui și după modele italiene, pe care pictorul nu le cunoștea direct.

Ni se mai prezintă o a doua lucrare drept toperă din aceeași vreme, tabloul din colecția domnului Elefterie Rădulescu, *Mihai Viteazul la Călugăreni*, semnat *Nicu Grigorescu*. Dl. prof. Oprescu într-o cronică recentă socotește important acest tablou, fiindcă el ar arăta pentru prima oară influența pictorului Lecca asupra lui Grigorescu. Maniera e a lui Lecca, dar am impresia că nu și factura. Asemenea subiecte, inspirate după Bolintineanu

și pictate în acest gen erau curente în epoca dintre 1850 – 1860. Se cunosc asemenea picturi de Lecca, de la patv și de alții. Grigorescu, oricât de naiv, ar fi fost ceva mai personal în încercarea sa, n-ar fi izbutit să dea numai o plată imitație, cum este tabloul de față. Lucrarea cred că trebuie să fie de alt pictor. De altfel și semnătura, atât de vizibil pusă și atât de greoi încondeiată, lasă impresia că e apocrifa.

Dintre tablourile din prima epocă de la Barbizon, în jurul lui 1865, se pot nota câteva lucrări din col. Automobil-club, Al. Alexiu, D. Pherekyde 161. Niciuna nu are însă consistența și valoarea peisaj ulm inedit de la Muzeul-Simu, de exemplu care este poate bucata cea mai bună din această perioadă.

— Cam din aceeași perioadă, expoziția Clubului Tinerimii ne mai dă și unele studii academice sau copii după maeștri, cum e *Capul de bărbat* din col. Costm Petrescu, sau copia după Salvator Rosa din col. Pherekyde, aceasta din urmă deosebit de interesantă, dar din nefericire greu de văzut în expoziție, fiind prea sus atârnată.

O perioadă mai bine reprezentată este aceea a picturilor executate în țară între 1870 – 1880, vremea când Grigorescu dă atâtea studii excelente după. natură și când încep să apară în tablourile lui chipuri neuitate de țărani și de țărănci. Pictură robustă, executată cu o paletă intensă, în care chipurile puternic reliefate se detașează de obicei pe fonduri închise de brun aproape negru, subliniindu-se adeseori cu mici pete de culori vii. Notez dintre acestea frumosul *Profil din față* (nr. 19), acuarela intitulată *Rucăreanca* (nr. 11).

Chipul de țărăncă din Muscel (nr. 3) din colecția Clubului Tinerimii, și poate și excelenta *Figură de țăran* (nr. 15) din aceeași colecție (donație a lui trandafir D. Djuvara)...

Din cea mai bună perioadă franceză a lui Grigorescu trebuie notată apoi încă o pictură din col. Clubului Tinerimii, *Spălătoresele* (nr. 18, tablou de o intensă viziune bogată în nuanțe, în care se reflectă preocupările de culoare și de atmosferă foarte moderne pe atunci ale pictorilor francezi, vecine cu impresionismul. Este păcat că expoziția n-a putut înfățișa mai mult din lucrările artistului executate în această perioadă, și mai cu seamă din picturile lui de la Vitre de o artă atât de sigură și de o factură atât de solida, astfel meit pe bună dreptate a putut fi apreciat de o critică atât de exigentă ca aceea franceza în expozițiile lui de la Paris... u

Tablourile cele mai numeroase ale expoziției reprezintă mai eu seama arta desfășurată de Grigorescu la noi în țară după 1880. Viziunea lui, care de la prima formație sub influența pictorilor de la Barbizon, a lui Courbet și în special a lui Daubigny sau Corot, se modelase neîncetat și se rafinase, apropiindu-se de modul de a vedea al pictorilor premergători impresionismului, un Boudin un Lepine, avea să se transforme definitiv în atmosfera românească, unde artistul își va schimba și paleta și armonia interioara din care vor ieși imaginile și interpretarea lumii pe care o vedea...

— O pictură mai molatică și de un ton mai clar-va ieși din aceasta noua atmosferă, păstrând însă ecouri franceze (Corot), ca în *Luminișul* (nr. 23) din col Clubului Tinerimii, dar îndreptându-se mereu către o armonie tot mai personală și mai îndulcită. Câtva timp artistul va da adevărate capodopere prin această nouă paletă a sa, și unele dintre ele se găsesc chiar în cuprinsul expoziției de față. Iată de pildă *Peisajul*, de o rara armonie și distincție din col. Al. Alexiu (nr. 6), amintind încă modulațiile de gri-vern ale unui Lepine, den vate desigur tot din pictura lui Corot; iată lucrarea mai vibranta și de-mari dimensiuni *Pe plai* (nr. 10) din col. Clubului Tinerimii, în care o gamă mai

roșcată se aprinde într-un foc de nuanțe și de siluete subțirate de arbori care nu înlătură o mare claritate de viziune; iată peisajul însoțit în care se deschide albastre limpezimi de cer, *La Orații*, tot din col. Clubului Tinerimii, după care vin la rând lucrări mai mici dar de o viziune tot atât de intensă. *Carul cu boi* din col. I Cristopol (nr. 35), *Carul cu boi pe vreme rea* (nr. 37) din col. Aurei Procopiu, sau încă un *dr cu boi* (nr. 14) din col. Clubului Imerimn, mai apropiat de *Peisajul* (nr. 6) din col. Alexiu. ri-crhisă

Această viziune tinde din ce în ce să devină mai subtilă și mai deschis, pulberea drumurilor de țară din câmpia noastră inundată de-soare intra ca un element precumpănitor în imaginea artistului atmosfera începe să fie fără soare, formele se destramă în griun aurite și albastnuri, ca în lucrarea de proporții *Nuntașii*, din col. Clubului Tinerimii, care poate fi socotită drept un model al acestei noi viziuni Grigoresciene. Personalitatea artistului are TM acea o formă ajunsă la apogeu, pictorul exprimându-se-m armonii propnpee transpun totodată într-un chip uimitor armonia însăși a lumii noastre familia e.

Dar din acest apogeu avea să pornească și declinul: nesfârșitele repetări ale acestor teme, reluări de cele mai multe ori obosite sau factice în care aceea paletă nu destul de complexă, nici concentrată, se dilua neîncetat și își perdea frăgezimea. Ciobănași și care cu boi de acest gen, peisaje idilice sau chipuri de țărăncuțe surâzătoare apar și în expoziția de acum, nu însă atât de numeroase încât să coboare ideea pe care o avem despre arta lui Grigorescu.

Limitele acestei cronici nu-mi îngăduie să stăruie mai mult cuprinde destule lucrări care ar merita să fie comentate, notezlco t dintre celelalte tablouri expuse câteva demne de atenție. *Taranca* w d col. Clubului Tinerimii, un fel de prototip g-or-ciand tipului brațios tablou de mari dimensiuni executat cu un adevărat bnedar în ștej gingașe și răsătoare sunt parcă ale unei picturi e P

P, între" „en *mltp* din col C Prodan, reprezentativa de asemenea pentru un întreg gen. *Primăvara* din col. H Bisa, zugrăvită în pete largi pline, de - Jdu-se de pictura impresionistă. Lucrarea intitulată *Răsfoind alb urmă* din col. Gr. Pherekyde, reflectând un intimism și o atmosferă mvahtă nu depart de pictura unui Eug. Carrière. *Micșunelele* din col. or. i ano esc, mlorit apropiat de Andreescu; *Peisajul de toamna* (nr. 72) din coi. Urca Atanasiuânin-o Îelicită gamă roșcaivorie, caracteristică pentru o serie întrpan de ucisale ale lui Grigorescu, pictate cam în jurul lui i» yo, apoi câteva g portrete, acela din colecția Automobil-club (nr. 68), f «f” alb din col. dr. C. Angelescu, sau *Autoportretul* în ulei din col. Iv. Zambac.

Lucrarea intitulată *Ttrg le cai* din col. dr. A**™™ i palcă de Grigorescu; este mai degrabă datorată unui pictor francez, a cărui paleta

P dpstnt de îndepărtată de aceea a pictorului nostru.

Semnalez, în sfârșit, și dintre desene *Autoportretul* lui Tirimii seamă, din col. K. Zambaccian și *Evreul polonez* din colec

Cil atâtea opere de valoare expoziția poate fi deci privita ca un omagiu destul de demn de numele lui Grigorescu. Ea a venit la timp-pentr* a rePara măcar într-o măsură efectele penibile ale „comemoram încercate la Pinacoteca municipiului. Să sperăm că a treia expoziție Xianizează Academia Română, va izbuti să restituie numelui lui Grigorescu gloria ce i se cuvine, și care a fost în chip imprudent păgubi a.

luchian

Dnnă amoape un sfert de veac de la moartea lui Luchian, iată cea dintâi expoziție în care operele artistului strânse laolaltă ne pot da o imagine destul de clară și le vie a personalității lui. Datorăm această expoziție inițiativei domnului Virgil Cioflec care, cu aceeași pietate și iubitoare înțelegere e >

anul trecut sub auspiciile Academiei Române, expoziția comemorativa ngo rescu N-am putea sâblinia îndeajuns meritul unor asemenea inițiative, atât de putea încurajate și de greu de d'us la îndeplinire. Strădmnțele se succes ale domnului Cioflec ne îngăduie încă o dată să cunoașto mai îndeaproap și să prețuim opera risipită și în mare parte ignorata a unuia dintre maest arti românești... TȚ

mi sîr ras & în de singurătate. Luminată însă lăuntric de tainice puteri, ea s-a putut ridica deasupra vremii, pentru a da ființă superioară însăși artei romanesti. Dar este un fel de exil și în glorie, un fel de recunoaștere ocolită și distantă care echivalează cu o relegare. Luchian nu a fost scutit nici de această nedreptate. Opera lui, depreciată în timpul vieții sale, e ignorată azi sau redusă ca semnificație. Chiar și suferința lui omeneasca este ca un nut, despre care se vorbește uneori în șoaptă. Umbre bizare și insesizabile stăruie încă în jurul acestei figuri, care se ridică totuși atât de luminoasă de pe rugul suferințelor.

Luchian nu este numai un artist de mare talent; e un deschizător de drumuri; e creatorul spiritului modern în pictura noastră. Colorismul lui nu reprezintă numai viziunea intensă a unui artist care simțea simplu și spontan. El deschidea orizonturi pe care pictura românească nu le cunoscuse până la Luchian și pe care contemporanii săi nu aveau să și le însușească decât mai târziu. Arta lui a putut părea simplă, pentru că omul modest și nedeprins cu alt mijloc de expresie decât penelul nu a făcut teorii în jurul ei și nu a lansat manifeste. Dar în simplitatea liniilor și culorilor lui se poate descifra înțelegerea sa complexă pentru probleme fundamentale și surprinzătoarea noutate a orientării lui, într-o vreme când pictura românească era încă la Grigorescu sau la imitația sterilă a academismului de la München ori de la Paris.

Începuturile lui Luchian sunt legate tot de Grigorescu și, prin el, de pictura franceză dinaintea impresionismului. Dar legăturile sunt atât de vechi și rezonanta atât de nouă, încât arta lui vorbește de la început un limbaj care se îndepărtează de al predecesorului său. Iată una din lucrările de tinerețe. *Ciobanul cu oi*, lucrat prin 1894 162. Dincolo de sugestia lui Grigorescu întâlnești în el interesul autorului pentru arta lui Millet. Subiect, simplitate de desen, învăluirea formelor în ninsoarea unei lumini care simplifică planurile și dă rotunjime conturilor, totul evocă, nu pictura, ci pastelurile pictoriului francez, de o gamă atât de blândă și ușoară, de o lumină atât de vibrantă, încât simți în ele apropierea impresionismului.

Grigorescu admirase pe un alt Millet, acela al tablourilor în ulei, în care realismul de la Barbizon triumfa în rustice imagini zugrăvite cu un penel vânjos.

Prin pastel, mai mult decât prin pictura în ulei, Luchian a vădit ea să-îdescopere și pe impresionisti, pe care Grigorescu nu îi cunoscuse. Pictura lui nu se poate defini fără apropierea de Manet și de Degas. Uneori motive caracteristice ale celor doi artiști trec de-a dreptul în tablourile pictorului nostru. Să nu citez decât *Cursele de cai* din col. domnului Angelescu, sau compoziția *Toaleta copilului* din col. Zambaccian, pentru a se vedea că la începutul ca și la sfârșitul carierei, Luchian era preocupat de exemplul acelorași maeștri. De la Manet veneau de asemenea fondurile brun-roșcate cu arabescuri înflorite, după cum din pastelurile lui Degas împrumutase umbrele în hașuri oblice, pe care le întâlnim mai cu seamă în tablourile lui de prin 1906 - 1907 (mai tipic *Vasul cu trandafiri* din 1907 de la Muzeul Simu).

Dar influența lui Manet și a lui Degas, aceluiași mai cu seamă, nu se reduce la astfel de împrumuturi care ar putea să pară întâmplătoare. Întreaga viziune picturală a lui Luchian, atât de unitară, atât de susținută și de

proprie, e consecința studiului picturii lui Manet. Simplificarea formelor, care merge uneori până la suprimarea oricărui modelaj, la așternerea culorii în largi zone unitare, modelajul figurilor prin planuri succesive de tonuri ale aceleiași culori, libertatea de penel, franchețea culorilor, înlăturarea valorilor atenuante din paleta sa strălucitoare, sunt elemente care veneau direct din pictura lui Manet

și care aveau să câștige o unitate nouă și o mare forță de expresie sub penelul impulsiv al pictorului nostru.

Manet și Degas vor rămâne până la urmă temeiurile cele mai solide ale picturii lui Luchian, chiar atunci când curiozitatea mereu vie a artistului și dorința lui de încercări noi i-i va apropia și pe alți pictori. Căci iată, în expoziția de acum, intensități de tonuri și juxtapuneri de pete colorate, cu înlăturarea voită a reliefului în strălucitoarele garoafe roșii, albe și galbene, care amintesc de-a dreptul de Gauguin; iată *Nudul* în pastel din col. B. Catargi, care nu pare deloc străin de sugestia pastelurilor lui Bonnard (culorile lui Bonnard ca și subiectele se regăsesc de altfel și în alte tablouri ale lui Luchian); iată chiar în acuarela *Pădurea de mesteceni*, din col. d-nei Mihai Popovici – și mai mult decât în aceasta, într-un pastel din colecția regală 163 – curcubeul de culori și transparența pointiliștilor închegându-se în forme vapoaze și străbătute de lumină.

În toate, penelul lui Luchian, încercând experiențe noi, găsea vibrații proprii și armonii senine, care traduc rezonanța vie a temperamentului său. În pastel mai cu seamă, în catifelările unei materii ușoare, capabilă să redea culoarea și lumina dintr-odată, mâna lui se aplică cu mai multă plăcere și cu o neîntrecută căldură. Luchian este un pastelist până într-atâta încât îl vom găsi încercând să transpună efectele pastelului până și în picturile lui în

ulei. Dintr-o asemenea încercare au ieșit mai toate peisajele de la Brebu zugrăvite în vara anului 1908, priveliști de o intimă armonie, mângâiată de lumini dulci și învăluită în umbre molatice.

De la Manet și Degas până la pictura pointillistă, de la Gauguin până la Bonnard este însă întregul drum nu numai al impresionismului dar și al picturii mai noi, pe care arta românească o ignorase până atunci. În culorile lui, aprinse de flacăra unui temperament ce se consuma arzând, în liniile simple dar de mari ecouri ale peisajelor lui, Luchian aducea o sensibilitate nouă și o viziune care trecea dincolo de marginile proprii lui arte. Ele deschideau, la început de veac, zărilor noi ale picturii românești.

N. VERMONT

În aceeași vreme cu A. Baltazar, dar în cu totul alt spirit, avea să-și înceapă cariera un artist ca N. Vermont, a cărui expoziție retrospectivă am avut-o de curând la Ateneul Român.

Întors în țară în 1900, după studii la München și la Paris, contemporan și prieten cu Luchian, contemporan al întregii mișcări de prefacere a picturii noastre din ultimele trei decenii, Vermont rămâne totuși în mijlocul acestei picturi un drumeț izolat, călcând senin și fără șovăire pe drumuri care nu mai sunt de mult ale contemporanilor.

O formație academică și un temperament de sentimental înclinat către atitudini romantice l-au ținut la o parte de tot ce a putut fi inovație sau spirit neliniștit al vremii noastre. A lucrat ani de zile la Paris, în vremea când

Revista Fundațiilor, Buc., 111 nr. 9, septembrie [1936, p. 700 - 701 (fragment din „Cronica plastica”) triumfau marii impresioniști, iar pictura sa nu arăta nici măcar a fi bănuț existența unui Cezanne, a unui Renoir sau a unui Monet. A putut petrece aproape un deceniu în Germania în vremea unui Slevogt sau a unui Hans von

Marees, iar tablourile lui nu vorbesc mai mult decât despre un Lenbach, un Fritz von Stuck sau despre Academia de la München.

În pictura românească gustul lui s-a îndreptat de la început către Grigorescu, adoptându-i uneori subiectele, atitudinea de visător romantic, și câteodată și paleta. De la Luchian n-a luat nimic. Cel mult s-a întâlnit cu el în zugrăvirea unor tipuri pitorești de țigănci sau vânzători de stradă. Unul căuta însă în asemenea figuri pretextul împerecherii unor culori tari și armonios strălucitoare, celălalt căuta subiectul pentru el însuși, pentru elocvența lui ilustrativă.

Înclinarea pictorului era de altfel, în genere, înclinarea academică spre subiect. Ea avea să-i ducă și la compoziția religioasă, pe care a cultivat-o în pictura lui de șevalet, și la atâtea alte scene și compoziții în care efectul urmărit nu era numai cel plastic, ci și cel anecdotic sau ilustrativ.

Vermont n-avea să părăsească acest mod de a înțelege pictura niciun moment în întreaga-i carieră. Cu o consecvență pornită desigur din temeinicele baze ale temperamentului său, el avea să calce neîncetat pe aceleași drumuri. Până și în lucrările din ultimii lui ani, pe care le-am întâlnit în expoziția din urmă, el se gândea, zugrăvind, tot la Grigorescu, pentru care admirația îi rămăsese întreagă. Arta lui e astfel consecventă și senină. Ea satisfăcea desigur gustul și aspirațiile artistului. Izolată însă în neclintite idealuri academice „ea se încadrează greu în propria ei epocă, îndreptată pe alte drumuri și către alte aspirații.

A. BALTAZAR

De la expoziția domnului Dărăscu, în care am avut concluziile evaluate ale impresionismului românesc, va trebui să ne întoarcem mult înapoi, până la începuturile acestei mișcări în arta noastră, pentru a înțelege și a

aprecia just operele unui pictor ca Abgar Baltazar, prezentate de curând în expoziția comemorativă a artistului la Pinacoteca Municipiului 16”.

Inițiatorii acestei expoziții au avut dreptate să încerce a scoate din uitare opera fugară a acestui artist care, cu un talent vrednic de mai mult noroc, avea să dispară înainte de a fi împlinit treizeci de ani.

A. Baltazar a început să picteze pe la 1900 și și-a terminat cariera în 1909. A fost deci deopotrivă contemporanul anilor de apoteoză ai lui Grigorescu și contemporanul lui Luchian. Pictura lui se încadrează între acești doi artiști, oarecum la răscrucea drumurilor vechi și a celor noi în arta românească.

Influența lui Grigorescu e vizibilă mai ales în unele pânze cu peisaje și figuri, în care un colorit tandru, înecat în revărsări de soare, se aliază cu un ușor sentimentalism al subiectelor, înclinat către idilic. Ca și Luchian din

Revista Fundațiilor, Buc., III nr. 9, septembrie 1936, p. 699 – 700 (fragment din „Cronica plastică”)

primele tablouri, Baltazar se lăsa câștigat amTM uavea să scape neatins, rescu, de care niciunul dintre pictorii acestei generații nu a J

Dar tânărul artist avea să se repede-atredrun picturii. Gustul său se va îndrepta mai cu acel moment. Paleta sa lărmplu îl urma cu o fidelitate și o înțelegere ălcitoare) este în lucrările cele mainoasă, încărcată de culori concentr; aște colectele sale peisaje de crânguri, bune ale artistului paleta lui Luchia. d târguri, naturi moarte vederi mănăstirești, priveliști de uneori st ngaci în exprimi chiar figuri sunt subiec4

mare, pasta sa prea abundenta nu-și ca expresie vie a lucrurilor

„Lor. Dar străduința sa este evtotsi a auta o e p crea m și de a da picturii un sens colonstic pe care, pictura românească. alungă și la pictorii francezi

P și desigur tot prin Luchian artistul avea să ajungă și p moderni, a căror influență e vizibilă și țig stăpânit de exemplul unui vreunei călătorii la Paris, Baltazar se picta lui Luchian.

Manet sau Toulouse-Lautrec pe cât era Luchian pentru artistul care nu-i

Manet și Toulouse-Lautrec însemnau msc. Baltazar era atât de fidel putuse cunoaște decât privi în Drumuța chiar și preferințele din piccontemporanului său mai mare, în înruinat a se devota el împingea uneori «n francezi. Și, ca or, ce empment lui mutat. i, admirația până la imitație1 ictu Trăsătura spirituală a maestrului franmai cu seamă după 1 oulouse-Lautre rarilatură le regăsim și la Baltazar, cez, tendința de șar] a dusă pânama-pe teană, care nu sunt totuși lipsite adaptate la tipuri și scene de mahala bucureșit*, nici de umor și nici de calități pic ura edpstinul ar fi fost mai

Artistul ar fi putut realiza mai mul e-ur talent, avea să-și îngăduitor cu el. Căci picLQirul xprii Tie propria personalitate. Actmâncheie cariera înainte de a fi] trebuia abia să meeapa.

Iuncte de opresre.

GEORGE PETRAȘCU

x-A1" la Paris din 1937/1965, pictorul român George Petrașcu.

La expoziția mondială de la I ans a F - ninia criticii un succes puțin cunoscut în PSm-kâeresanți și mai originali dintre care îl situa neîndoielnic n undu încercând să definească personieton, moderni. Unentte.ca [de gusălui modern la pictura.

«J - * - 1946. *Moi, versiune, din manuscris, datată 12 martie 1946*

mult prin contraste decât prin apropieri - criticul recunoștea în Petrașcu complexul unei stări de spirit care face din el un impresionist față de realitate și un

expresionist prin forma și meșteșugul său.

În realitate, Petrașcu e un artist ale cărui izvoare spirituale trebuie căutate mult mai departe decât în impresionism sau chiar preimpresionism. Drumurile lui ideale se îndreaptă, indiferent de epocă, către acea pictură în care forma consistentă și senzuală implică o realitate concentrată și în care spiritul, abstras de la altă preocupare decât aceea a purei vizualități, se aplică cu voluptate și cu o energie mereu înnoită la detalierea tuturor senzațiilor sau nuanțelor care fac ecoul lumii materiale în simțurile artistului. În tablou de Petrașcu este o inextricabilă țesătură de elemente picturale, în care realitatea ia formă în conglomerări sensibile de pastă, în rotunjimi plastice, în concentrări carnale de culori, în catifelări de epidermă, în sclipiri repezi și intense de lumini. Este ca o răscolire nesățioasă a materiei, pentru a scoate din ea, cu atingeri măiestre de penel, subtilele taine ale lumii de culori și sclipiri ascunse inerției ochiului obișnuit.

De aici și varietatea relativ restrânsă a tablourilor lui Petrașcu, și reluarea frecventă a unor teme preferate de artist. Căci un peisaj marin, o iarnă sau un interior de atelier, sau chiar un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărți, un vas de aramă pe o țesătură colorată, reprezintă pentru acest mod de a privi și de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existențe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci ca într-o lume nesfârșit schimbătoare. Pe fondurile albastre, sau negre ale tablourilor lui Petrașcu, lumea aceasta în aparență monotonă se întretește în nesfârșite curcubeie, în care aceleași culori intense și de gravă rezonanță revin mai întotdeauna, relevând mereu' alte modalități ale lucrurilor zugrăvite.

Relațiile lui Petrașcu cu pictura post-impresionistă se reduc la conceptul general de subordonare a formei față

de lumină. Culoarea însăși este supusă jocului de valori care dau suprafețelor lui picturale mobilitate și nuanțe. Dar dincolo de această aparență impresionistă, Petrașcu este un pictor mult mai exigent și mai complet. Sensibilitatea lui se adresează materiei înseși cu dorința de a o pipăi, a o dezmierda, a o stăpâni structural și senzitiv. De aici afecțiunea lui pentru pasta abundentă și prețioasă, pentru o tehnică energetică folosind mai mult cuțitul decât penelul, pentru culorile concentrate care aprind focuri interioare, pentru negrurile bituminoase care aruncă reflexe grave și dau pondere și adâncime lucrurilor.

Dincolo de impresionism și chiar de preimpresionism, dincolo de un Monticelli, un Courbet sau un Daumier, cu care la rigoare i se pot găsi apropieri, adevărații maestri ai lui Petrașcu sunt spaniolii, un Goya, un Velázquez, cu care pictorul lua cunoștință încă din tinerețe, în vremea studiilor sale la Paris. Ceva din senzualitatea ursuză și vehementă a lui Goya, din lăcomia de viață a pictorului din tablourile întunecate și îmbibate de amărăciune, ceva din culorile lui incandescente strălucind din profunzimea umbrelor, se regăsește în spiritul și în viziunea lui Petrașcu; după cum în paleta lui de griuri, de negruri și albastruri, întrețesută în nuanțe de lumină și în intense scânteieri de culori, se poate recunoaște ceva din paleta prețioasă a lui Velázquez. În expozițiile lui Petrașcu, mai ales cele din ultima vreme, aproape nu lipsesc notele lui intime - vreun desen după Velázquez, vreo fugară schiță după El Greco, vreo gravură după Goya - care trădează afecțiunea lui pentru pictura spaniolă.

Această afecțiune avea să marcheze un moment de deosebită importanță în viziunea artistului, când Petrașcu vine pentru prima oară în Spania în înz. Este un adevărat pelerinaj al pictorului pe drumurile care 11 trezesc sugestia măștrilor de altă dată. Toledo îl atrage în mod special. În fața peisaj u ui abrupt al austerei coline

aureolată de amintirea lui El Greco, temperamentul robust și lent al pictorului își părăsea pentru prima oară calmul obișnuit. Penelul său atacă cu febrilitate pânza și încheagă arzătoare imagini care vorbesc de exaltarea și extazul artistului. În expoziția care a urmat la București, critica a recunoscut expresia cea mai dramatică din toată cariera pictorului.

de la Grigorescu LA PICTORII BALCICULUI

Balcicul se confundă astăzi cu pictura românească. Orășelul mărunț, răsfirat între faleze albe și unduiri dulci de golf trandafirii este de mai bine de două decenii, locul de întâlnire al pictorilor noștri, chip familiarpânzele lor de fiecare Vară, model și maestru în care arta noastră își găsește mea inspirația cea mai fecundă.

În pictura modernă, atât de legată de peisaj, există asemenea locuri din care vraja luminii și a culorilor izbutește să facă mari izvoare de creație. Barbizon malurile Senei, Honfleur, Cassis sunt locuri care înseamnă pictura în plin aer, pictura impresionistă, sau și mai scurt, pictura Pentru arta românească Bale icul nu e mai puțin. El este pictura noastră modernă, școala colonsmului nou prin care arta noastră, eliberată de imagini învechite se apropie de un alt înțeles al artei și izbutește să-și creeze chipul ei deosebit în pictura contemporană...

Peisajul în pictura românească n-a cunoscut, până la descoperirea Balcicului alt sens decât cel pe care i l-au dat Grigorescu, Andreescu și Luchian. Mai mult de o jumătate de veac, pictorii au repetat imagini rustice sau câmpenești în care, fără voie, penelul lor a căutat culorile Grigoresciene și a zugrăvit priveliștile în pulberea însoțită a pânzelor maestrului de la Cimpma. Barbizonul «ta îndărătul viziunii lor. Pădurea albăstruie de la Fontainebleau, ca și orizonturile fine și tremurătoare din Île-de-France, se puteau recunoaștem imaginile de acasă ale pictorului nostru, așa cum le recunoaștem de atâtea ori

și în priveliștile olandeze ale unui Maris sau în cnngurile dunărene ale unui Pettenkofen, contemporani care au dus viziunea Barbizonului și pe alte meleaguri ale Europei.

În pictura lui Grigorescu și a lui Andreescu peisajul românesc capătă și o nuanță particulară, care era a locurilor și a priveliștilor noastre. Sub cerul nostru lumea se îmbracă în transparente auru și în nuanțe rare, care sunt ale arșite și ale pulberii noastre. Priveliștea e tivită de aureole sau e impregnata de vibrații aeriene care poartă în ele, parcă difuză, și lumina și umbra acelorași imagini Sub penelul altor pictori, același peisaj ar fi putut duce la realizan impresioniste. Calitatea aerului ca și a luminii ar fi putut îngădui acest fel de pictură.

Grigorescu și Andreescu aveau să se oprească însă la imaginea mai solidă a unui plein-airism, în care paleta se subțiază deseori până la străvezii irizări de lumină, viziunea pictorului rămânând totuși destul de consistenta și atașată mai mult chipului material decât jocului de atmosferă al luminii zugrăvite.

Luchian avea să înnoiască această imagine care stăruia în pictura noastră sub penelul mai tuturor artiștilor. Ochiul său arzător de pasiune pentru lumea colorată avea să treacă aproape peste aceleași priveliști care fuseseră și ale lui Grigorescu. Crânguri însozite pe spinări de dealuri, drumuri de țară cu mici case albe înconjurate de livezi, sălcii la marginea unei bălți sau interiorul somnolent al unei curți de mănăstire. Dar viziunea lui, mai intensă-și mai clară, gata să se aprindă în jocul brusc al unei culori înflăcărate, sau să învăluie imaginea în atmosfera pură a unei lumini strălucitoare, detașa orizonturi și contururi netede, limpezia atmosfera, da accent culorilor, zugrăvind în materia onctuoasă sau catifelată a penelului sau a pastelurilor sale lumea unui temperament senzual, îndrăgostit de expresia intensă a culorilor și de strălucirea lor materială. a v.

Peisajul lui Grigorescu, ca și peisajul lui Luchian, erau însă tălmăcirea unor viziuni personale, care nu puteau rămâne multă vreme fără primejdie un izvor de inspirație pentru arta românească. Peisajul lui Grigorescu mai cu seamă „virtuozitatea de maestru a pictorului, ca și farmecul imaginilor create de el, au dus la ciudatul rezultat de a fi dat mai tuturor artiștilor aceeași viziune despre peisajul nostru, muiată în aceleași culori și învăluită în aceeași atmosferă. Răsfoiesc o serie de cataloage de expoziții dintre 1905 și 1915 și regăsesc în toată dezolarea ei această pictură mortal Grigoresciană, care stăruia ca o obsesie în pânzele pictorilor noștri din acea vreme. Pajiști înverzite, cu ciobani rezemați în băte (asemenea ciobani începuseră să apară și în sculptură!), șatre de țigani pe câmpuri, case țărănești la drumul mare, colțuri de mahala pitoreasca, crânguri, fete torcând sau apusuri glorioase cu care de boi venind încet prin pulbere. Iar când se întâmpla ca priveliștea românească să nu mai pară satisfăcătoare, pictorii noștri plecau peste graniță, tot pe urmele lui Grigorescu, la a între, la Fougères, în colțuri de Bretanie umedă și crepusculară, unde maestrul lucrase altă dată tablouri memorabile. Era un Grigorescianism fără leac, care bântuia pictura tot atât de lănced și de obosit ca și eminescianismul sau coșbucianismul care făceau să adoarmă, în aceeași vreme, și literatura română.

Atunci a apărut în pictură, la început ca o curiozitate întâmplătoare, mai apoi ca un element statornic care a chemat privirile tuturor, chipul cu o mie de fete și o mie de vrăji al Balcicului.

Cei dintâi artiști care l-au cunoscut în 1913, coborâseră pe albele lui drumuri, în haină militară. Orașelul turcesc ascuns în râpe, răsfirat între maluri înalte rotunjite ca niște spinări de cămilă și ridicând minarete ascuțite la marginea golfului pe care dansau calce, le-a apărut ca un colț uitat de Orient romantic, adormit din

vremuri trecute pe această coastă argintie și neatins încă de lumea din afară. La picioarele falezelor albe, marea se întindea în sclipiri de azur „care veneau să se stingă încet la țărmul arcuit. Soarele poleia zarea și făcea strălucitoare coasta, pe care orașelul se ridica în terase. Case albe, trandafirii, galbene, albăstrui, se arătau, unele deasupra altora, cu streșini de olane trase peste geamlâcuri și cu pridvoare închise de zăbrele împletite. Câte o geamie răsărea dintre salcâmi, cu un minaret subțire meins de un foișor colorat ca un turban. Câte un acoperiș boltit de baie turcească, sau câte o curte de han clădită numai din scări și pridvoare de lemn, ca la caravanseraiurile Orientului...

Tar pe străzile tăcute care urcau și coborau în piața orașelului umbnte de să câmi la cișmele sau în cafenelele turcești din port, o lume colorata se mișca fără grabă, cu turbane, cu șalvari, cu feregele, înflorind și mai mult decorul „amintind de țărmuri însorite asiatice sau egeene.

Cu acest chip de exotism romantic, cu minarete și geamii, cu turc și turcoaice a intrat întâi Balcicul în pictura românească în desenele Șuare Me lui Iser de prin 1913, orașelul proaspăt descoperit venea să suxprindă cu farmecul său de Orient inedit, care trimitea cu gândul la picturalul Delacroix sau la orientaliștii de altă dată. w., * mipnt Fra

Balcicul nu era însă numai lume turceasca și țărm înflorit de Orient. Fra și o revărsare de lumină strălucitoare, multicolora, schimbătoare, care ideea din el o vedere fără pereche și un izvor de încântare nesfârșită pentru ochiul ademenit de peisaje însorite. Curând, țărmul scăldat de mare falezele înalte t lucind de reverberații, amestecul de culori al caselor și al formelor a apărut în pânzele pictorilor noștri, atrași rând pe und și reținuți de frumusețea nouă a acestui colț îndepărtat de lume. Printre cei dinth, Pe traseu. Încercat să-i prindă chipul în intense culori arzătoare, în care senzualitatea nababa a paletei

artistului se întâlnea firesc cu acest neașteptat mira } *l-nci* sionismul apoi proaspăt încă în pictura românească, căutându-și până atunci inspirația pe alte meleaguri, în Franța, la Veneția sau în Japonia, se întorcea acum către țărmlul mării noastre, încercându-și paleta cu jocuri e e < -, culoare ale Balcicului... „„X inriir;

După Alexandru Satmari, care fusese un pionier modest al acestor] ocu, avea să vină Steriadi și mai pe urmă Dărăscu, a. Ștern™ d nuanțate imaeinea unui Balcic tremurător și aerian. Pe urma același Baicic avea să împrumute și alte chipuri, sub penelul mai apăsător, mai transparent sau mai colorat al altora, arătându-se mereu nou și mereu plin de ispite pen ochiul celor care își căutau în el inspirația. Arabesc de siluete, neted confrate în culori clare și dulci avea să dea Theodorescu-Sion împânzele: salecu vederi din port și de la țărm; imagini străvezii și învăluite de o poezie u gânditoare aducea Rodica Maniu în lucrări de acum «o am ag merat și intens avea să zugrăvească aceleași priveliști Bunescu, atias mai în de concretul culorilor decât de vibrația lor în atmosfera; apoi mai mped mai înflorit, Tonitza avea să dea un Balcic ușor, muiat în âtma Stră delicate printre acoperișurile roșu și cu noi lumini trala, țfit lor” u Rând pe rând aproape toți artiștii, Ștefan Dimitrescu, Șirato Mutzner iorgu K GMap, ILJG – rigorescu, piui la cei mai tineri să treacă prin aceleași locuri și să se reîntoarea neîncetat, reluând fiecare cu altă paletă și cu alta viziune priveliștile înșorite și pline de culoare ale țărmulu minunat cicui a ast (d în acești ultimi douăzeci de ani ca un tel se școja fără seamăn a picturii românești. Experiențele noi ale artei, de™ P10 – mul pătruns în pictura noastră acum două decenii și până lacolonsmul sau w țările pentru o artă mai sintetică din vremea din urmă, totul a fost încercat sau Salizat în acest peisaj ajuns familiar picturii românești. Descoperirea lu’ a însemnat părăsirea locului comun Grigorescian și

întoarcerea 111 Plet" a a unor teme noi, inepuizabile, asupra cărora și-au putut face încercarea toate formulele de artă și toate temperamentele. Marea, lumina, formele capncio ale naturii, coloritul oriental s-au găsit adunate într-un singur loc Penț™ ispiti îndelung pictura noastră. Artiștii au găsit în acel golf fericit ceea ce arta franceză a căutat neîncetat de la Delacroix sau Formentin, până la Cezanne, la Renoir sau Matisse...

Balcâcul stă însă și acum în fața pictorilor noștri, cu o-mie de cinpuu și o mie de aspecte inedite. Lumina lui jucătoare îl transformă și îi dă farmece neprevăzute la schimbarea fiecărei ore și a fiecărui anotimp. Arabescul liniilor sale este mereu neașteptat din fiecare punct de privire, sau după orizontul pe care și-l alege privitorul. Iar vraja de Orient dă sugestii și deschide porți către miraje îndepărtate, unde arta poate găsi și o undă de vis, de alunecare nesimțita dincolo de lucruri...

Atât de mult și de felurit niciun maestru nu ar fi putut da artei românești. Balcicul a fost în'r-adevăr ca o școală ideală, în care fiecare și-a putut găsi inspirația și încercarea propriei personalități.

Cronica vieții artistice românești dintre cele două războaie

EXPOZIȚIA PICTORULUI BĂEȘU UN NOU SCULPTOR: I. SCHMIDT

Ultimul salon de la „Maison d'art” se va număra desigur printre cele mai bune ale anului. Fără a aduce noutăți tapajoase prin excentricități modernr e fără a încerca vreo revoluționare a artei, salonul a prezentat un grup de art, începe să se întrevadă o personalitate ale cărei aspecte se multiplic. iiste un mlorist viguros cu nuanțe exuberante și strălucitoare, cu un ochi sigur și cu care „m „as?” nâițil ale formelor; iar ceea ce este mai importa”, ° «esențial picturală, obținând imaginile doar prin calitățile lode e „e și a lumină, eliminând aproape cu

totul lima, care nu aparține decât Mzmnn geo

„” Din prin căde /” infedl. Băeșu este aproape un clasic. Unitatea desăvârșită și armonia absolută a culorilor coincid aproape întotdeauna cu unitatea concentrică a imaginii. Este un echilibru din care vor putea să se nășea fără îndoială, lucruri cu mari perspective ce» «o.

O observație pe care o socotesc necesară: tehnica domnului liaesu arc unele meu nații către procedeu” care la această expoziție nu sunt supărătoare, dar mai SSu „r” întră să se accentueze. Este o anumită căutare de oferte, pe care ele obține de obicei prin viguroase contraste de umbra și lumina i ablour câstkă astfel în strălucire și în profunzime. Dar procedeul prea des repetat se apropie de formulă, iar formula ar putea deveni supărătoare, mai ales cm nu este necesară. Dl. Băeșu are suficiente posibilități interioare pentru a se înnoi neîncetat...

Expoziția aduce un nume de curând primit cu simpatie: de care de

«i care cred că va izbuti să îmbogățească serios mișcarea noastră artistică, este sculptorul I Schmidt. Necunoscut până în prezent nu numai de publicul nostr SPȘ! de mediile artistice, el se prezintă încă de pe deplin formată, care dezvăluie îndelungatele și tăcutele căutări ale une serioase conștiințe artistice.

L'Orient, Buc., 14 noiembrie 1922. Traducere din franceză.

Expoziția de astăzi îl situează dintr-odată pe dl. Schmidt printre cei mai buni sculptori ai noștri. Cele douăzeci de lucrări expuse foarte vânată atât prin conținut cât și prin proporții (de la portretul în basorelief până la proiectele de monumente), sunt realizări care vestesc o carieră frumoasă cu o tehnică definitiv formată, capabilă să rezolve probleme dificile, e își găsește Imn personale fără a frânge totuși armoniile clasice, și în special cu laudabile încercări de a-și interioriza concepțiile, dl.

Schmidt a izbutit să realizeze câteva lucrări remarcabile.

Ca DIII

Voi nota în primul rând bustul de mari proporții *Othello*, care ar fi poate la locul lui în foaietul Teatrului Național. Este o viguroasă expresie a pasiunii, pe care sculptorul a știut să o scoată din linii profunde și concentrate. Apoi lucrările inspirate de basmele noastre, *Buzdugan și Baba Vraja Lupta lui Făt Frumos cu balaurul* și mai ales *Făt Frumos și Ileana*, modelajwn linii grațioase, aproape fluide, cu suprafețe ușor estompate de o mâna abila în obținerea efectelor de lumină și - cu ingenioase și totuși simplificate convergențe

— A unor linii ce leagă figurile în scene unitare. Aș mai nota și o lucrare umoristică, intitulată *Don Quijote*, nudurile cu armonioase forme feminine idealizate portretele - mai ales *Portretul unui artist* - și complexa compoziție mti tulată *Potopul*, care ar putea servi ca monument pentru o fntma în vreun parc.

Aș face totuși și o observație domnului Schmidt, care va avea poate efectul de ar face să reflecteze: expoziția de acum are și o calitate în plus, nesculpturală, și în consecință nenecesară. Inspirațiile artistului sunt adesea prea literare; ele fac de asemenea să devieze interesul de la ceea ce este esențialmente plastic. Este poate un mijloc mai sigur de a cuceri gustul publicului, dar acest mijloc nu este desigur prea fericit. Și cred că talentul atât de excepționa a domnului Schmidt va reuși să se impună fără a avea nevoie de asemenea concesi, care ar putea deveni periculoase.

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ A ATENEULUI ROMÂN

Preambul necesar

S-au inaugurat de curând noile localuri din subsolul Ateneului Roman două să u de cinematograf, în care e sigur că nu vom vedea rulând filme românești atâta timp

cât politica oficialităților noastre se va restrânge în privința aceasta la activitatea fără inițiative a unei comisii de control; săli J hoteca pentineretul ispitit mai mult de spectacolul vecin decât de atracția dubioasă a catților triate de comisii pedagogice; un bufet (îi domn clienți!) și o sală de expoziții artistice cu arhitectură inelară și lumină artificială. AFLAȚIA - nini 167 Nu

Nu suntem admiratori ai comitetului de conducere al Ateneului - putem admira o organizație care se găsește în conflict permanent cu tot ce e tineresc și activ în viața noastră artistică și culturală. Nu 11 vom face totuși nedreptatea de a nega utilitatea noilor lucrări prin care se da folosinței publice un local până ieri inutilizabil.

„Ti” le P» „în SJT - fișost încăpător și central, în așteptarea altuia

Z inaugurarea acestui local imprudență asupra căreia este, nevoie, sam p din

pictorilor și sculptor, lor roman, din ult.mu-dep „nera întregul rezerva pe: care e-diibitia aceasta este o impietate; pentru

— Sawss:

Sătă - apăru” m „n” eua” riscaX în stare să anuleze toată bunăvoința celor ce o așteptau într-alt fel. găsim în luxosul catalog, atât de

K.fie ce măsură obiectele expuse prov era „rp mei colecții comerciale în căutare în mare parte de aparțin, cum s-a fi vorba de bli de reclamă Nu ne-ar „ter” fcuiturale. Publicul care vine la chemarea

». «- „Pe „în iere Prl” ntinve 1 artei românești, și n-are nimeni dreptul I să-l inducă în ere...

Ce este însă expoziția Ateneutat - în expuse sculptorilor îomam din ultim - corespunde titlului îndrăzneț și nici prin numele pe care le cuprinde ea TM rument nu's.ar ce i s-a dat. Din lista celor aproape 350 de opere prezentate.

putea lămuri asupra enterului avu elegreetătorii interesați mai mult de docrimele asupraep” de decât de aprecierea a-o-rea. pre

„5S:

MSrr – iar expozi. ta Ateneului nu pare să fi fost inspirată de asemenea ambiții picturii și sculpturii

Dar este poate o încercare aprezenta & noastre în operele selecționate? reDar pictura însăși, ilustrată care, așa cum este mfațișata, nu reprez, e, trei sute de pânzej este pusă în această nefericită împrejurare pun Vechii maeștri îndeosebi, un în condiții capabile să-i anuleze orice de curând dar

Și în „rânâăisor X este Luchian au Se

— S” t a”.

pus să figureze în aceasta expoziție ce iva-ază catalogului oficial, toare nu sunt înfățișați în această expoziție. Și doar nu era vorba sa cunoaște gustul personal al d-lor Mirea și Costin Petrescu, căci în privința aceasta eram destul de instruiți pentru operele lor. Dar împotriva chiar a propriei lor conștiințe, s-ar fi convenit să întâlnim în această colectivitate reprezentativa a ar ei TMnești și operele unor Iser, Theodorescu-Sion, Pallady, Șirato, Iomtza, Ștefan Dimitrescu, Bunescu și a altora încă, mult mai semnificativi pentru arta noastră decât placidele produse academice expuse cu atâta generozitate.

Catalogul oficial încearcă să răspundă anticipat la aceasta mPută e care organizatorii par să se fi temut. Ei au trimis din vreme invitații. utui-o artiștilor, fără să primească adeziunea de la cei a căror lipsa, e? Z! 16 a

Nu punem la îndoială acest lucru. Dar se pune întrebarea dacă în a se” econdiții, o instituție ca Ateneul Român avea dreptul să organizeze o expoziție care azi este repudiată de artiști și de oamenii de gust.

EXPOZIȚIA DELAVRANCEA-DONA

Flori candid, înveșmântate în discrete, melancolice

culori; bisericuțe S1 rț - înălțând rustice profiluri spre ceruri mohorâte; colțuri de plajă mono - lui te de tristețe ca de obsesia unui amurg cenușiu: iată pictura caldă și minora a d-nei Delavrancea Dona...".

Sunt mici tablouri lirice, pe lângă care treci fără a avea aerul ca le obse și te îndepărtezi de ele urmărit ca de îngânarea unei melodii șopt: ițe

Ar fi de prisos să căutăm în pânzele acestea ceea ce nu \ or, sau nu P

ofere. Culoarea lor este fără strălucire, scăzută către tonuri moarte. Ho k nuanțate în calde și gingașe tonuri, sunt parca zugrăvite în dl Pa J? e* se3 m Lumina nu se simte. Ea nu este nici în aer, nici în reflexele obiectelor. Și am căuta-o zadarnic chiar în numeroasele „plăji”, încropite toate în aceeași atmosfera sură filtrată dintr-un cer fără culoare. u Qatisfartii

Temperamentul d-nei Delavrancea Dona nu oferă asemenea satisfacții imediate. I-ar fi necesare calități picturale mult mai accentuate ins = a însă printr-o lăuntrică și discretă căldura ce se modelează în tandre arm întreșesute muzical și liric. Melancolii învăluite colorează acest temperament

Ele își găsesc expresia în stinsele acorduri de culori, și în potolita atitudine a artistei tat Tde tocmri. Acesta e întregul farmec al acestor p. ctun, în care, marginile vorbesc mai mult despre pictor decât despre lucrurile însele.

GRUPUL CELOR PATRU

Tovărășia prietenească consacrată sub acest titlu lipsit de ostentație (în ai la ea și în literatura românească patru inși pot alcătui oriemd un curent, sau generație!) se înfățișează încă o dată (a patra oară) publicului, cu lucrările expuse ral Priilp Rpoina Maria" - grup numeric, fără manifeste și pledoarii progra-Sat și mica! a-și da vreo Semnificație colecta, coerent, totuă prin echilibrul și

maturitatea artistică a celor [™]e)

SSE intempestive de a revoluționa amatorii

ISTde arti Spățul-oSer-i! „telegând prin el umțade

3! ISHE2

ES” Șșșșș Șssân *mmmrnemmm* s-ilipiii

arDcaereal°cel: SkeSSlr cadru sintetic trei figuri aproape identice din punct de vedere plastic, fără a le individualiza nici liniar nici psihologic, este desigur greșită. Lucrarea rămâne astfel inexpresivă și, în ciuda calităților ei, nerealizată. Mult mai izbutită este bucata intitulată *Sabaș*, unde, firește, nu e vorba de concepție, dar în care interesul e câștigat prin sobrietatea și eficacitatea unei compoziții bine gândite și în linii și în culori. Trebuie subliniat cu simpatie acest pitoresc nou pe care Ștefan Dimitrescu îl aduce în câteva din tablourile sale de acum, pitorescul încă inedit al lașului, care ar putea da mai multă varietate picturii noastre, obsedată astăzi de Sighișoara, de Balcic și de castelul de la Bran.

Cu dl. T o n i t z a trecem dintr-odată la antipodul realismului lui Ștefan Dimitrescu. Fantezia irizată de lumini primăvăratice înveșmântează toate imaginile acestui pictor ce pare să-și aștearnă culoarea de pânză cu un sentiment muzical de suave și fluide armonii interioare. Pictura lui e impalpabilă. Ea vine nu din realitate, ci dintr-un vis inefabil care se suprapune lumii materiale. Este imagine fără a fi reproducere, și culoare fără a reda natura. De aceea modelele nici nu pot rezista destul ochiului acestui pictor, câștigat întotdeauna mai mult de armonia liniilor gândite de el, decât de realitatea expresivă a celor din afară. Sub penelul său ele își pierd individualitatea proprie și se înmlădie după armonia acestui vis interior. Figurile se reproduc astfel de la un tablou la altul fără transformări esențiale, pentru că formele lor cele reale sunt aproape indiferente ochiului deprins să modeleze după propria lui viziune lăuntrică.

Vom regăsi deci și în expoziția aceasta chipurile cunoscute, cu înalte și bombate frunți și cu ochi mirați de copii, desprinzându-se cu palori tandre dintr-o lume de culori pornită și ea din aceleași muzicalități interioare.

Căci iată marea armonie personală a picturii domnului Tonitza; culoarea. De la Luchian, nimeni la noi n-a pus încă atâta frăgezime și căldură în colorit și atâta personalitate în a descoperi armonii și tonuri noi. Sunt culori și acorduri de culori care circulă azi în pictura noastră, deși acum câțiva ani erau încă necunoscute, și a căror origine stă în tablourile acestui pictor; toate acele tonuri tandre de roz, de gălbui sau de verde pal, acordate îndrăzneț unele cu altele sau împerecheate cu culori fundamentale, tonuri ce dau o armonie atât de caracteristică și de nouă picturilor lui Tonitza. Iar multe dintre pânzele de acum, din acea serie de pildă de mici nuduri zugrăvite pe fonduri de draperii sau de tapete, nu sunt decât asemenea studii de culoare, în care pictorul încearcă tonuri și acorduri încă inedite între culorile care îi sunt personale.

Dar toată această lume colorată, grațioasă și ușor senzuală ce înflorește în tablourile domnului Tonitza rămâne încă neadâncită în materialitatea și plasticitatea ei. Formele se ivesc mai mult în desfășurările lor plane, fără reliefurile care-ar trebui să le dea și existență spațială. Valorilor de culoare le lipsesc valorile tactile, iar imaginile pierd în ponderea și în adâncimea lor. Expoziția de acum nu aduce încă o corectare acestui neajuns al picturii domnului Tonitza. Ea e, dimpotrivă, parcă mai mult afirmarea acestei preferințe a pictorului pentru viziunea lui nespațială. Căci așa ne-am putea explica inconsistența unora din imaginile lui de acum, în care o pipă aruncată pe o carte, de exemplu, pare mai degrabă o amprentă negativă decât însuși obiectul material, sau picturi cum e *Madonă* în care imaginea se dematerializează până

la a deveni o umbră colorată proiectată pe un ecran.

Notez totuși acel nud de *Adolescentă*, care ne amintește de lucrări mai vechi și în care calitățile obișnuite ale domnului Tonitza se adâncesc și câștigă și plasticitate.

Cu pictura domnului materiei viziunea fluidă și nelimșfata a neîniiturat. Pictorul în care orice încercare e o. Pr^o™ tenacitate dificultăți care pe mulți Șirato a învins însă cu o impresioneționat de la etapă la etapa și i-ar fi adus la renunțare. Arta lui s-a pe un egte yorba și-a deschis drumul către noi pro, unde fiecare soluție e un bun câștigat numai de o străduința în Pomeni – tare înfrigurată a unei exprimări interioare care nu se mai pierde; ci de aceea caută. din abandonarea benevola p „bleme

Și d „m” ea condiții, areș. e tehnicaj – «gptnnidn u mai pot fi diferențiate. Viziunea în continua ™ etamor în care își caută expresia. Tehnica decât prin imediata ei identitate cu con – deci de căutat în pictura în sensul de formula, de procedeu ™ ” ier Măturare a „soluțiilor”.

domnului Șirato. Arta lui tinde către o simp-care către singular definite, fapt care dă lucrărilor sale din urma mai ales, ui F

și nou în pictura noastră. culoare fluid nestatornic și con-Esențial pictura aceasta nu mai e imateriale de lumină. O întreținuu, în care lmie și forma se topes g dar ge impun țesere nelămurită de lummi pe care ai vrea parcă s-o poți cu o irezistibilă realitate, mva uie-Analiza acestui straniu și impondeopri o clipă din fluiditatea ei ca să p p. violeturi, în nuanțe

— aPtând uneori în stran”.

colorate neîntâlnite în natură„Unresiei dar capabilă încă de

Este o artă intrata în deplina’s aP1 ™ — de äsit> n-ci în evoluția de până transformări adânci-iar indiciul lor-n A cadrul acestei expoziții acum a pictorului în neîncetata transformareme 68

chiar, care sugerează unele anticipan. Ca lucrări) t cel mai realizat din

(*Chip de turc, Albumul*) și mai ales f echilibru și de clasic constructoare, ne anunță îndrumarea către SP capricios țesut al materiei plastice tivism, întemeiat totuși pe același fluid din urmă.

pe care îl întâlnim în toate lucrările domnului Șirato, din v masivitatea echi Sculptura domnului O. Han întregește a-artistului. Se trădează ca de obicei librată a unor lucrări în care tempe» cga maj riguroasă și simpliconstructiv și reflectat. Statica ar-ltect° care dau impresia de monumental ficată expresie, caracterizează ace. Formele sunt prezentate în vochiar când sunt concepute în dimensiun articulații neorganice și lume pline, modelate în planuri ce se desăvârșit al materiei. Blocuri fără goluri care să clinească în yreu constituite în complexe după solidare, în care liniile sunt gândite sculptural, dar cons stăruie logica geometrică a arhitecturii. Influența lui o sculptorului, hotărât nu în lucrările privite în sine ci în „rep, atât de clară opusă oricărui dinamism. Dl. Han a ajuns ueai r, și de adâncită în această privință, încât pe temeiul ei va putea construi îndelung, fără primejdia de a se repeta, așa cum pe canonul doric de odinioară se puteau clădi temple ce semănau în aparență, dar erau total deosebite în realitate.

Expoziția de acum e confirmarea acestei certitudini pe care stă arta sculptorului nostru. Căci toate aceste magnifice portrete, cu expresii care întrec uneori realitatea, potrivit-se naturii monumentale a lucrărilor, nu modifică nimic din concepția unitară cu care artistul ni se înfățișează de câțiva ani încoace. Ele individualizează doar intuițiile sale noi, care știu să adâncească și să spiritualizeze materia până la expresie. Câteva din lucrările acestea merită îndeosebi a fi subliniate: unele pentru forța arhitectonică cu care sunt construite, cum e

acel masiv bust al bănăţeanului *Eftimie Murgu*, bustul lui *Homer*, sau portretul în manieră michelangioloescă al lui *Grigore Manolescu*; altele, pentru studiul amănunţit al suprafeţelor sculpturale şi pentru expresivitatea lor, ca portretul pictorului *Tonitza* şi portretul lui *Pârvan*; sau pentru acea idealitate ponderată şi senină ce caracterizează figura lui *Eminescu*, destinată unei realizări monumentale mai importante. Între celelalte lucrări trebuie amintită *Elegia*, în care studiu şi concepţie se îmbină în realizarea unei expresive armonii liniare (lucrarea aminteşte opera de dimensiuni mai mari şi de o expresivitate mai realistă expusă acum un an), şi cele două schiţe în bronz, în manieră de figurine greceşti, în care liniile juste şi armonice se sintetizează pe simplitatea verticală. Îmi spun mai puţin cele trei machete *Horia*, *Cloşca* şi *Crişan*, prea mici şi prea schiţate ca să poată fi judecate în efectul monumental căruia îi erau destinate. Dar expoziţia aceasta este în cea mai mare parte consacrată portretelor, şi în această privinţă opera domnului Han, cea de acum şi cea din expoziţiile trecute, e într-adevăr considerabilă.

CONGRESUL INTERNAȚIONAL AL ARTELOR POPULARE MUZEUL DE ARTĂ NAȚIONALĂ

Anul acesta se ține la Praga sub auspiciile Comisiei internaționale de Cooperare intelectuală a Societății Națiunilor cel dintâi Congres internațional al artelor populare. Un program vast menit să facă din această manifestare nu numai o întrecere între diferitele națiuni, dar și o serioasă dezbateră științifică, îmbrățișează toate ramurile posibile ale artei populare, de la plastică și decorativă, până la muzică, dans și reprezentații dramatice, extinzând interesul specialiștilor asupra celor mai variate domenii etnografice și punând pentru prima oară în aceeași ordine de cercetări arta de supraviețuire preistorică a țăranilor din Europa, cu produsele de magie

și fetișism ale semenilor lor de pe alte continente. Marea întâlnire de etnografi și specialiști în tainele acestor arte prin care se măsoară vechimea și calitatea civilizațiilor populare va fi în sfârșit urmată de o manifestare și mai expresivă, în care triumful unora sau altora va depinde mult de istețimea și priceperea de organizatori a fiecăruia: o expoziție internațională a artelor populare, care va avea loc în anul următor la Berna, unde lucrul mâinilor și al gândului anonimilor artiști va vorbi singur în culori tari și în curioase

Gândirea, Cluj, VIII nr. 6 - 7, iun Mul. 1928

frumuseților inedite ale Puiau să aibă loc, după un prim proiect.

Congresul acesta, ca și expoziția, tre' comitetul inițiator la București. Cel care serie reste ș-prea-meț teze ace ta de la Geneva și Pans n ar artistică României. Avem în acel comitet importantă demonstrație științifică și artist ic.⁹ TM ntallti ai noștri destul de care înfățișa însăși Societatea Națiuni P Q și prieteni străini ascultați - d-ra Elena rearescu, și dL George-Opreș dificul. Îndeajuns de călduroși - dl. Foc llon și d J; t de pe urma unetate să fi fost înlăturată. R°maiiji n-ar fi a g? i Q revendice. Congresul asemenea manifestan pe care alte expoziția în Elveția, pentru că s-a a rămas totuși să se una în Cehoslov acia, p asemenea rutilmn găsit cineva care să se entuziasmeze mai p vim k cheltuleli la București. Era ixnedil., Psi urmând ca de obicei care nu își puteau aiata 1 o pinDSare în întreceri internaționale în care aceeași politică puțin glorioasa de eclipsare în mire.

ar trebui să punem cea mai mare am j1. tg decât actualul

Lucrurile acestea sunt de amintit, dacă măcar pentru Praga, ministru al artelor. Ele n-ai mai fi fost expoziția de

9 jsiWSS?*-* *L dMi m""u"

Gândirea, Cluj, X nr. 8—9, aug.-sept. 1930, p. 293 — 299

la Berna, ne-am în calitate de simpli Parhel Pa" ('1 l-a-
delinteres dovedită în trecut. N-am aflat grăbi să reparăm
cât se mai / P. Înnghebată din vreme pentru partiânsă nimic
până acum *se l-Te [-orbi* știm dacă va fi luat ființa ciparea
noastră la congre publicație specială s-a pus la cale vreun
comitet organizator, m³. cuviincioasă în această
împrejurare. În pentru prezentarea noastră cât n avea de
demonstrat vremea aceasta, desigur, țările J te decât ale
noastre, se pregătesc, cu virtuți artistice poate nu a - aDe
că ni le refuzăm anticipat. Iar de rândul grijă pentru
succese pe care P P cheltuială excesivă pentru bugetele
acesta n-ar mai fi vorba nici maca. r Ministerului de ai te
noastre. Ar ajunge chiar pu, mă, % rae internațională mai
ales pensă zicem, sau a Comisiei naționa P într-un loc unde
suntem așteptați tru a asigura participarea noastră-toja
muun mișcare pentru rehip i rea

Se de-i acum, nu mai e nicio teamă că se ostenesc
prea devreme.

O contarinti (inutt de *gjjă SSSST „f*

— Ocial, și o luxoasa publicație a avem, deSene în
text și un album de *voare de creștături ale țăranului*
roman, e la publică

— De planșe, București, Soc «8) au atras de națională
asupra acelei fantomatice instituții e invizibilele colecții ce
se ascund

Publicația a tmtut dovedi cât sunt un muzeu; iar
acum în încăperi provizorii și cu de «e omoroi P M (și fără
conferința a atras din nou, luarer-ns\Că pustie ca o casă a
bufnițelor șiliheferestre, care de mai mult de zece am sta
pustie ca colecții care un străin venit la noi avea să fie
condus. Într-o țară de folclor și artă populară o asemenea
instituție este tot atât de firească și de necesară cum e
necesară școala în care se învață alfabetul. Gândul dintii al
celor care au pornit clădirea a fost gândul cel bun. Din
nenorocire însă, el n-avea să fie și gândul lor de pe urmă.

În anul când Bucureștiul ar fi trebuit să adăpostească cel dintâi Congres internațional al artelor populare, Muzeul nostru național e o paragină sinistră, prin care vujește vântul și se încrucișează păsările văzduhului. Un blestem răutăcios a fost pus în temelia acestei clădiri ce pare destinată a nu mai fi isprăvită niciodată. Oficialitatea a ocolit-o întotdeauna, superstițios, gândul tuturor a înconjurat-o ca pe un lucru de care nu e bine să te atingi. Iar între muzeele mai norocoase, de Istorie naturală și de Geologie, cel care ar fi trebuit să întregească cu vitrine înflorite de gânduri imaginea sintetică a pământului românesc rămâne mereu absent. Profesorul Tzigara-Samurcaș, pare hotărât să încerce a risipi superstiția ce înconjoară casa părăsită de la Șosea. El anunță înjghebarea unei eforii care să ia asupra-i sarcina refuzată de stat. Gândul său este îndreptățit și încurajarea i s-ar cuveni de la oricine. Se vor găsi însă donatorii generoși care să aducă la îndeplinire măcar acum ceea ce trebuia făcut de mult și fără ajutorul lor?

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN OLANDA

La începutul lui mai trecut, când la Harlem înfloreau lalelele, iar drumurile olandeze treceau toate printre răzoare de flori și case mici colorate ca în stampe japoneze, călătorul român ajuns până la Haga avea de ce îi surprins, purtându-și pașii pe străzile liniștite și aristocratice ale orașului. Cu caftane înflorite și cușme dunărene, chipuri de voievozi bărboși desenați de Demian te întâmpinau la colțuri de drum, împușcând pe afișe mari bufnițe de șag, ca în desenele cunoscute din „Gândirea”. Silueta lor glumeată și exotică îndrepta lumea către Expoziția de artă românească găzduită de Muzeul de artă modernă al orașului. Era prima oară când artiștii noștri pătrundeau până în Olanda. Gazetele vorbeau cu simpatie de prezența lor neașteptată și lume multă cerceta sălile din Seestraat, unde chipul unei țări îndepărtate se făcea văzut

în pânze zugrăvite și în piatră.

Misiunea organizării acestei expoziții 170 n-am fi putut-o însă îndeplini fără încrederea și concursul pe care l-am avut atât din partea Muzeelor Statului cât și din partea colecționarilor particulari și a artiștilor care ne-au împrumutat lucrări. Nu mai puțin de 240 de opere au putut fi strânse laolaltă în vremea cea mai scurtă, unele dintre ele fiind pentru prima oară înfățișate în public. Pinacotecile statului din București și din Iași, muzeele Simu, Kalinderu și Aman, Fundația Cioflec de la Cluj sau colecționarii particulari ca dl. K. Zambaccian, care ne-a ajutat cât o pinacotecă, au stat în fruntea listei de onoare a expoziției.

În ziua de 3 mai expoziția s-a putut astfel inaugura la Haga, la Muzeul de artă Modernă (Gemeente Museum voor Moderne Kunst), rămânând deschis până la 9 iunie. La Amsterdam, în localul magnific al Muzeului Comunal (SteâȘI **53 Shă care aveau să fie solicitați, pro oilii „i7 atorilor. Arta românească

„». care să dea posibilitatea celui mai înalt mve. se de Q ilustrare a țării prin peisaj

Nu putea fi vorba, deci cum b g și țică în sine, putea pune

ȘTO 2 SSWSM: - artlst să fie înfățișat măcar cu operele Im mai de înf. Țișeze esențial și

Expoziție rezumativa a artei n, acestei arte iar pe de altă parte sintetic pe de o parte limaclara ad Nu totalitatea artei românești

SS de Silă X* n i-k p™™lonle cele mai mai, e 5 i mai carac crist Semăe a Sșui-Sf” S*, a avea să pună în evidență aproape o diagrama însemnau o negare a de ani, erau necesare rtate d „necesitate logică revalorii operelor sau personalităților nereprezentaie, zultată din însăși h-uritrui lor au fost destule

Limitele nu aveau să fie 1 excesive teristici atât

dintre cei posibilități pentru prezentarea artiștartei românești începând de la vechi cât și dintre cei contemporan. p maproeminent

1850 și până astăzi s-a putut despre e imp p genuri care, mai și mă esențial, nu numai în pictura și ut sculptura „J* în „ea”.

simple și uneori fost introduce de-a dreptul în intimita, g t (expresivitatea liniei o încercare de a prezenta ca o năzuință către în arta românească, oarecum ca o - plastică făcea altă dată o singură înțelesul clasic și sintetic care din pe complet și uneori atât de

„Arte del disegno”. Iar pentru a da și cadrul ce. l ma f apropiat de simțul instinctiv al artiștilor noștri muieși cmo populare au fost și ele Pontate „a tiv pe marginea expoziției.

Introducere și oarec-ca ™ mai larg Perioada mult mai întinsă pe

Pictura a avut firește cadrul cel în 1 largx dâra care o îmbrățișa și operele mai numeroa P rOmânești. Între cei dintâi completă decât sculptura asupra evo reprezentând primele sugestii pictori înfățișați, un Lecca sau, dintre sculptori, Georgescu, atât romantice în arta noastră și cel în rmtin patruzeci-cincizeci de ani de aproape totuși de TS urii românești o secțiune întreagă a expo-SeK

rin-olecț-pa-Uculare-lecti-a-ost severă, iar rezultatele ades surprinzătoare chiar pentru organizatori, prin calitatea neașteptată a unora dintre pânzele înfățișate. Câteva din ele apăreau de altfel pentru prima oară într-o expoziție, și ele ar merita să fie expuse și în București.

Lecca deschidea întreaga serie cu o pânză aproape nebăgată în seamă, păstrată la Muzeul Kalinderu - portretul în costum oriental al unui medic din 1859 - poate cel mai bun din tot șirul de portrete în gust clasic italian și de un efect atât de decorativ în colorit, pe care le avem de la acest artist în Pinacoteca din București, în muzeele

Simu și Kalinderu sau în colecții particulare.

Veneau apoi romanticii, Szathmâry, Tattarescu, Rosenthal, Aman, cu amintiri deopotrivă de evident italiene sau franceze, familiare întregii picturi europene din vremea lor: Szathmâry, cu un panou întreg de acuarele, priveliști din țară sau din Orient, alese din colecția atât de prețioasă a domnului Alex. Satmari; Tattarescu cu nudul de la Kalinderu, plastic și fin lucrat în cea mai italienească manieră, și cu două portrete din colecția L. Eleutheriade, inedite încă pentru public și punând în evidență talentul insuficient cunoscut al acestui artist; Rosenthal, cu figura simbolică de la Pinacoteca din București, puternică și plină de caracter, și Aman, cu pânze delicat nuanțate, ca *Doamnă cu câțelul* și *Corn poziția orientală* de la Muzeul Aman, cu priveliștea luminoasă scrutată, până în amănunte a *Fermei în Bretania* din același muzeu, cu o vaporosă acuarelă de subiect romantic și cu desene și gravuri variate care îi întregeau personalitatea.

Dar accentul avea să fie pus în această secție mai ales asupra lui Grigorescu și Andreescu, ale căror personalități trebuiau subliniate nu numai pentru valoarea în sine a artei lor, dar și pentru motive mai speciale, care interesau îndeaproape însăși arta olandeză. Pictori formați la Barbizon și purtând până în Orientul nostru crezul școlii celei noi, ei își aveau corespondenți direcți și, de bună seamă, chiar tovarăși de învățătură între artiștii olandezi contemporani lor. Școala modernă olandeză, școala peisagiștilor de la Haga – un Israels, un Maris, un Mauve – n-a fost altceva decât doctrina plainairismului de la Barbizon, transportată în atmosfera vaporosă sub cerul gălbui al Olandei. Confruntarea era deci interesantă și pentru noi – o verificare binevenită a însăși valorii celor doi artiști. Pictura românească putea fi privită prin ei sub unghiul general al artei europene și chiar în prezența imediată a unor contemporani de faimă.

Așteptările noastre n-au fost de altfel înșelate. Nu numai că valoarea celor doi artiști a fost unanim recunoscută - Andreescu prețuit poate mai mult decât Grigorescu - dar varietatea inspirației lor a fost remarcată și, ceea ce este mai important, originalitatea lor. La Amsterdam, în tovărășia unui grup de pictori olandezi, am avut ocazia să fac această constatare în chipul cel mai clar. „Școala de la Barbizon, fără îndoială, însă nu pictura franceză”, a fost impresia spontană a tovarășilor olandezi, și jocul fin în nuanțe gri al *Iernii* lui Andreescu, ca și „penumbra grea a *Corturilor* în lui Grigorescu, înfășurată în albastre luminozități cerești, le-a oprit îndelung atenția.

Câteva pânze de Stahi, de Henția și de Mirea - de Stahi și gravuri care au fost remarcate - făceau apoi trecerea de la grupul celor doi la panoul nu mai puțin important al lui Luchian. De rândul acesta era vorba de un artist cu resurse atât de originale, încât insistența noastră era aproape de prisos pentru a-i sublinia personalitatea. Culorile lui Luchian și imaginea lui vibrantă despre lume chemau impetuos și convingeau de la cea dintâi privire. Alături de sumbra viziune a lui Andreescu, crepusculară și elegiacă, lumea țesută în aur și lumină a lui Luchian era o altă față a sufletului românesc. Lucrările binecunoscute din colecțiile Cioflec, Zambaccian, Stănculeanu și din Muzeul Simu - *Bucătăria de la Brebii*, două *Autoportrete*, *Moș Alcolae*, *Toaleta de blouri cu flori* - încheiau astfel cu imagini dintre cele mai viguroase aceasta parte a expoziției, care ducea până în pragul picturii actuale.

Câteva săli mari - cinci la Haga și patru la Amsterdam - au fost consacrate artiștilor în viață. Pictură, acuarelă, desen, litografie și gravura au fost ordonate astfel încât individualitățile și curente artistice să poată ieși clar în evidență în sălile pictorilor puteau fi deosebite două grupe mari, la Amsterdam consacrându-li-se chiar două săli deosebite una a”.

— Pallady Petrașcu, Steriadi, Dărăscu, Bunescu, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Tonitza - cealaltă prezentând laolaltă pe artiștii cu expresie mai mult liniara

— Iser Cutescu-Storck, Ressu, Iheodorescu-bion, Sabm Popp, Popea, Olga Grece Tnu. N-au lipsit firește nici artiștii mai tineri - H.H. Catargi Iorgulescu-Yor, Merica Râmnicăeanu, L. Grigorescu, asile Popescu Soroceanu, Risapi°Ps Kreid Papatriandafil, Maria Brateș-Pillat, Micaela Eleuthenade, Ceunelia Babic, Henri Daniel, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Corneliu Mihăilescu Marcel Iancu, Maxv - distribuiți în unul sau celălalt grup după afmitați artistice. La secția de alb și negru pe lângă lucrări de artiști dintre cei amintiți se mai adăugau 4 desene sau gravuri de Gabriel Popescu, dintre cei vechi, și de Maria Manolescu-Pruteanu, Horia Teodora, I. Aisenseher, R. Iosif, Milita Patrașcu, Demian și

Cât privește sculptura, distribuită în toate sălile la Haga, a putut fi expusă într-o singură sală de dimensiuni mari la Amsterdam, unde din aceeași pricina a fost poate mai avantajată. Numărul artiștilor a fost firește mai restrâns, decât în secția de pictură. Dintre cei mai vechi, singur Georgescu a figurat, cu bustul incisiv și pitoresc al actorului Pascaly. Dintre cei actuali, Brâncuși, Pacmrea Han Storck, jalea, Medrea, Serova-Medrea, Cosăceanu, Irma Codreanu și Milita Pătrașcu, constituind un grup bine încheiat, cu lucrări puternic rea-UZat 6 Judecata criticii olandeze, unanim favorabilă, n-a întârziat să se pronunțe, subliniind succesul expoziției românești și comentându-l îndelung. *Ziare* reviste din cele mai de seamă i-au consacrat articole repetate, în care elogiile iint cu mult prea călduroase ca să poată fi socotite drept simple amabilități convenționale. Arta noastră venea de altfel în Olanda după o serie întreagă de expoziții străine care interesează de aproape critica. I ictura franceza, austnaca italiană poloneză, fusese succesiv prezentata în ultimii am,

iar în același timp cu cea rumânească se găseau la Haga și Amsterdam mea trei expoziții străine organizate sub auspicii oficiale - arta veche rusească pictura portugheza și sculptura lui Rodin - care atrăgeau divers atenția și făceau critica destul de lificilă w

Comparația cu aceste expoziții era inevitabilă. Ea a și fost făcută și - o nutem spune cu satisfacție - foarte des în favoarea noastră Nu voi cita prea mult, căci o spicuire a întregii prese asupra expoziției ne-ar duce prea depai-e.

Judecata unuia din criticii celei mai importante reviste de arta și literatura din

Olanda, „Elsevier”, va fi poate suficientă prin autoritatea pe care o reprezintă.

Fa este destul de categorică”.

Despre această expoziție - scrie criticul olandez - într-un articol apărut

— A ziarul Het Vaderland” din 15 mai - trebuie spus în primul und că e un model de ceea ce trebuie să fie o asemenea expoziție. Ea este reprezentativa în adevăratul înțeles al cuvântului, și din triste experiențe știm cât de pu, i izbutite au fost alte expoziții așa-zis reprezentative... Expoziția franceză din 1926 la Muzeul Comunal din Amsterdam a fost un groaznic exemplu („een schrikbarend voorbeeld”) în această privință; un groaznic exemplu de ceea ce nu trebuie să fie o expoziție. A fost o expoziție reprezentativă a modernilor, aproape fără moderni și, dacă ne gândim bine, nu era în ea nimeni reprezentat. Mai bună a fost expoziția italiană, un an după aceea, și mult mai bună încă expoziția austriacă de la începutul anului 1928... Dar cu toate că în această expoziție românească n-am putut găsi nicio figură de mărimea lui Kokoschka - Brâncuși însuși nu ne lasă o impresie de neuitat - ni se pare totuși că expoziția aceasta o întrece chiar pe cea austriacă. Și fără să fii un cunoscător al artei românești, poți să te încrezi în impresia că este într-adevăr o

admirabilă prezentare. Sunt poate puține capodopere, dar nu e nicio lucrare slabă și nivelul general este foarte înalt...”

Deosebit de interesante însă au fost aprecierile asupra caracterului însuși al artei noastre, pe care criticii olandezi l-au relevat cu multă finețe. Fondul de originalitate al artiștilor și un involuntar tradiționalism al lor, întemeiat pe resursele proprii ale temperamentului etnic, au fost constant subliniate. Influențele franceze și îndeosebi influența Parisului n-au scăpat firește nimănui, după cum răsunetele mai vechi ale artei italiene, sau mai recent ale celei germane, uneori și olandeze, au fost remarcate. Ceva riguros însă și autentic, trimitând adeseori de-a dreptul la arta noastră populară sau la arta veche, a dat impresia și aproape concluzia generală că arta ce li se înfățișa era expresia unui popor de o vie sensibilitate și cu calități artistice originale. „Rasă de artiști iscusiți și conștienți de sine, care știu să lucreze fără a cădea în rafinamentul vag și anarhia spirituală a modernismului internațional”, constată unul dintre critici – Marie Viola de la „Handelsblad”, care avea să scrie apoi un entuziast articol și despre arta noastră populară. Observația aceasta măgulitoare pentru noi revine sub forme variate aproape în tot ce s-a scris cu această ocazie despre arta românească.

Rezistența de temperament a artiștilor noștri în contactul strâns cu arta franceză a impresionismului mai cu seamă a dat loc la comentariile cele mai favorabile. „E o stăpânire de sine – scrie alt critic – pe care nu o poate explica decât puterea spirituală a unui popor de cultură veche, bogat în frumusețe. Exemplul tipic este considerat Andreescu, asupra căruia s-au concentrat cele mai înalte aprecieri ale criticilor olandezi: „... *Peisajul de iarnă* al lui Andreescu, o lucrare care fără îndoială poate fi așezată alături de lucrări de calitate egală ale lui Sisley și

Pissarro... Dar el nu este un epigon al acestor contemporani, de care îl diferențiază destule deosebiri atât ca factură cât și ca armonie de culoare. Este un peisaj de concentrată putere, curat și matur conceput, înrudit cu emoția de lumină pe care contemporanul său Sisley o exprima și el în peisajele sale de iarnă, dar mai nervos și neliniștit. Andreescu exprimă o mai mare apăsare, o părăsire și aproape o deznădejde, care dau lucrării un caracter propriu și pătrunzător”. („N. Rotterdamsche Courant, 11 mai).

Asemenea calități, dovedind resurse proprii de creație, indiferent de școală sau influente, au fost remarcate și în privința altor artiști. Printre cei vechi talentul de portretist al lui Tattarescu a fost relevat mai ales în portretul fiicei sale (din 1882), lăudându-se în același timp și *Nudul* cu mult mai vechi de la Kalinderu (datat din 1850). Aman a fost apropiat de Delacroix, distingându-i-se *Compoziția orientală* și micul tablou intitulat *Doamna cu câțelul*. Stahi și cu Henția au interesat prin apropieri cu vechii maeștri olandezi.

Dar atenția cea mai mare s-a concentrat îndeosebi asupra ui și Andreescu ale căror personalități au ieșit puternic în relief. S-au sublimat de pildă marile merite ale lui Grigorescu în evoluția picturii românești, mai ales în ce privește culoarea și a fost prețuită atmosfera fraged poetică și largă lui viziune a realității. Tablouri ca *Vânatul*, de la Pinacoteca din București, *Corturile de țigani* din colecția Chihăescu, *Țiganka* de la Pinacoteca și *malul Senei* din Muzeul Simu au fost lăudate de aproape toți enticu

Prețuirea a fost încă și mai mare pentru Andreescu, în care criticii au vădit «enere un artist de un Sentiment și chiar de o tehnică mai modernă decât la Glă SSu „Ma? intensă opera lui Andreescu - scrie criticul de la... Handels. biad” (21 iunie) comparându-l cu Grigorescu - un

pictor care pare mai aprobat de nuanțarii impresioniști decât de școala mai grea de bând despre *Iarna la Barbizon*, același critic adăuga. „Este o pictură-moartă, ca de un Pissarro român, cu gradațiile ei fine de cenușiu și verde palid și cu atmosfera ei curată căreia caracterul poporului din care ieșea acest artist năuă un vâl de gingașă tristețe, adâncindu-i frumusețea. Și nu mai puțin au fost pritaite pize la *Nudul* de la Pinacoteca din București (deși „mai puțin tră *căik* de la Muzeul Simu (pentru frumusețea culorilor) sau *Pe, să, ul* de dimensiuni mari din Muzeul Kalinderu („cam pălit în culoare, însă cu un adânc

— „ucilian-higur avea să câștige elogiuri tot atât de insistente și de călduroase ca Andreescu Culoarea lui mai ales, cum era și firesc, și intensitatea incandescentă a sentimentului său pentru natură aveau să reteidinte

Jan Nieholm de la „Maasbode”, aveau să releve în pictura lui și „u-îndripsire ale unui realism înrudit cu cel al veacului al XVII-lea în Glanda „Uasim acest lucru - spune criticul - în vatra atât de impresionantă. (*Bucătana de la Breb*» din colecția Cioflec), în care zidul alb este „gravit cugătita-am, eme - nprtrn ce este obișnuit și apropiat, mic și nebăgat în seamă, încât ne aduce aNste de școala noastră de la Delft”. („Maasbode”, 19 mai). *Moș Nudae cobzarul* de la Simu, apoi *Auriului* și *Toaleta le dtmmeața-o-WHan* și florile din colecțiile Stănculescu și Cioflec au fost neîncetat remarcate.

tot pritste P ctură actuală, dogii călduroase s-au îndreptat catr., mulți artiști Prejătirea solidă a unora dintre ei, vizibilă în desen, în viziunea clară a volumelor «i șMn intuiția culorilor, a fost o anume înclinare - „romantică” o numește un critic - către o inspirație de rezonante etnice și de coloratură locală. w., t”.

Printre cei mai elogiați, dl. Petrașcu se pare că a impresionat mult prin fluiditatea culorilor și viziunea melancolică cu totul personală a artei sale. Interiorul său -

scrie criticul Nieholm-cu totul - marcaM prin lumina eală și pustie are o neobișnuită putere de sugestie. La Petrașcu un scaun goi Wă în ză poate să devină un lucru însuflețit care aproape îți strânge sufletul. Este TMaină în dosul lucrurilor, pe care el o caută și de care câteoda-a ne frica (Maasbode" 19 mai). Tot pentru colorit, „mai nuanțat și mai fin, e TMa și 1 Pallady, care adeseori e apropiat de Matisse e fiind membru al Salonului Independenților din Amsterdam. Pătura lu' lăudată pentru forma puternică (Nudul de la p-otecanescu) pentru culoarea adâncă și expresiva/Turcoațe* din colecția Marcel Vn interes deosebit au produs apoi compozițiile stilizate ale lui Theodorescu Sion în farf s-a apreciat temperamentul pictural plin de originalitate și concepția arhitectonică a lucrărilor. Dl. Șirato este apreciat pentru pasta luminoasă a culorilor și pentru claritatea de construcție a tablourilor sale. *Întoarcerea de la târg* și *Fată cosind* sunt mai ales remarcate. Nu mai puțin au atras atenția d-na Cecilia Cuțescu-Storck prin calitățile larg decorative ale unora din picturile sale, dl. Camil Ressu prin structura puternică a tabloului *Odihnă după lucru*, Sabin Popp, „sever ca ținută... dens în culoare și expresie” (*Tripticul familial*), dl. Steriadi, apreciat și în picturi, dar foarte mult în litografii, domnii Bunescu, Ștefan Dimitrescu, Dă răscu, Tonitza, colorişti caracterizând divers ceea ce un critic nu se sfiește să numească „școala română”.

Printre artiștii mai tineri, destul de mulți sunt apreciați călduros și operele lor citate la loc de onoare: d-na Elena Popea, cunoscută bine din expoziții anterioare în Olanda, dl. H.H. Catargi mult prețuit mai cu seamă pentru un delicat tablou în tonuri albe (*Fructe*), d-na Olga Greceanu, Iorgulescu - or, Lucian Grigorescu, Tache Soroceanu, Papatriandafil, Maxy, sau Risa Propst-Kreid, Micaela Eleutheriade, Lucia Demetriade-Bălăcescu ș.a.

Un succes tot atât de viu avea să înregistreze în

sfârșit și sculptura, care uneori este prețuită ca „întrecând chiar pictura prin claritate și vigoare” („Handelsblad”, 27 mai). „O neîndoielnică vigoare și măreție firească – scrie unul dintre critici – înceată dar. crescută real pe o bază de curată naturalețe, caracterizează pe acești unsprezece sculptori care, deși nu pot fi puși pe un singur plan, e tipic totuși că pot fi priviți ca un singur grup, de la Paciurea cu realismul său fin, până la abstractul și extrem de modernul Brâncuși, prețuit de unii moderniști europeni ca un ideal”. („N. Rotterdamsche Courant”, 11 mai). Ponderația simplă și firească a sculptorilor noștri e mai ales subliniată, și uneori comparația avantajoasă cu artiștii francezi se repetă. „Finețea psihologică nervoasă întâlnită în multe lucrări franceze ca și în destule de-ale noastre, și care, oricât de interesantă, este o latură slabă și primejdioasă a sculpturii, pare să nu aibă asupra acestor artiști decât puțină influență”. („N. Rotterdamsche Courant”, 11 mai). Sunt calități remarcate apoi aproape pentru fiecare artist în parte, multora dintre ei acordându-li-se elogiile cele mai înalte.

Brâncuși în primul rând este obiectul atenției generale. E drept, operele lui nu sunt întotdeauna apreciate fără rezerve. Unii critici ar fi dorit să vadă mai multe sculpturi de el 173 ca să-i poată judeca temeinic. Alora chiar, forma abstractă a concepțiilor lui nu le-a părut a fi expresia proprie a unui ideal de frumusețe românesc („Handelsblad”, 21 mai). Dar sunt și dintre cei pentru care Brâncuși este de-a dreptul „un vrăjitor” (Jan Nieholm în „Maasboode”), amintind arta bizantină, sau întrecând în subtilitatea expresiei pe elevul său Archipenko 174 (Cornelius Veth în „Telegraaf”, 9 mai).

Despre dl. Paciurea s-au scris cuvinte frumoase, lăudându-se finețea realismului celor două portrete expuse, după cum aprecieri înalte s-au adus lui O. Han pentru puterea de expresie și logica severă a lucrărilor

sale (portretele lui *Dante* și al lui *Eminescu* au fost îndeosebi apreciate), domnului Fritz Storck pentru eleganța stilizărilor sale, d-lor Jalea (*Centaurul* și *Arcașul*), Corneliu Medrea (*Torso* și portretul pictorului *Theodorescu-Sion*), cum și d-nelor Milita Pătrașcu, Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu și Serova-Medrea, cea din urmă comparată cu sculptorul olandez Boli.

Expoziția de artă românească avea să-și închidă porțile în iulie trecut, nu fără a fi câștigat în scurtă vreme prieteni și simpatii noi pentru arta românească, în aceleași muzee unde sculpturile lui Rodin ne precedaseră și picturile lui Van Gogh, adunate de pretutindeni, aveau să urmeze, artiști și intelectuali străini care nu aveau decât o vagă cunoștință despre noi s-au oprit deseori cu interes și **r** 1 - 1 ntra prin care ne cunoșteau. Simpatia lor uimire, judecându-ne favorabil clupa; irta **p** printr-o expo ne va fi mărturisită poate în ier Ja cea mai măgulitoare pe care ziție de artă olandeza la Bucure... P noastre. Prietenia noastră artiștii olandezi o vor putea mărturisi artei și țar îi întâmpina de pe acum.

arhitectura românească de azi îi 4 - **f** „Ap i-i Sosea - monument de paie al arhitec-La câțiva pași de Arcul de „triumf. de la apgre de orice atingereturii românești de azi, pe care la începutul acestui veac - Republica

Stivai aXU de curând o expoziție a arhitecturii cehoslovace contem țaptezeci sau optzeci denalitate ca Josef Gocar și Pave Ja - republicii, înfățișând elocvent tot ce clădite în Praga sau în celelalte orge a el” a de admirabila au putut realiza mail importantsi prin îndrăzneala realizărilor cu cultură modernă, stând alatu **p** m-a din Franța sau din Olanda. Ideea ce este mai nou în arhițectu îndoială bună, căci ea a oferit unei asemenea expoziții în Bucme țarhitecților noștri ceea ce se ocazia nimerită de a pune sub pătutindeni în străinătate.

cheamă azi arhitectura mo, e-na cp - această

expoziție ar fi avut loc odată cu Ar fi fost poate și mai bine dacă aceasta exp mai du

Salonul nostru Oficial de aral L-ai simțite. Cartierele noi ale Bucureștiului dentă și ar fi dat ținut în toată țara ne vor fi de ajuns însă tMbu'esc subliniile „p al Școlii de arhitectura și „e trai M; nou însuși a dat și formula, pe expresie a vieții și concepy... t și transformat-o în doctrină necontestată, care, imitatori și rivali au adoptat. dar silindu-se totuși să le aplice înțelegând uneori greșit prin p itecturi aveau să fie derivate din tradițiile cu consecvență. Elementele nevoile de trai și la realitatea bizantine ale arbitectum noastre re Ai ad P datorate lui Mincu ilustrau vieții noastre de azi. Câteva momime P succes atât de îndelungat, acum treizeci de ani aceasta formula deșt duceau mai mult schițarea decât

a putuă și aplicat sub departe de asupra realizatorilor dar și abuî-a P y, dat încă niciun monument care să a fi satisfăcătoare. „Stilul național într-un chip foarte restrâns să se-apli-nwouor-deți-noastre-in schimb, Bucureștiul întreg, și ca el toată țara.

12, decembrie 1930, p. 469 473

au fost invadate de clădiri baroce de tot felul, care se iau la întrecere în policromie, în găteală și în lipsă de bun gust. O singură plimbare prin cartierele noi ale capitalei este de ajuns pentru a înțelege că arhitectura românească de astăzi nu este arta de a construi, ci de a ornamenta – și încă, de a ornamenta case șubred construite, cu podoabele cele mai ieftine și mai bizare.

Dar eforturile de a realiza un stil național vor trebui judecate, poate, nu prin ceea ce s-a construit, adeseori împotriva gustului și a concepției arhitecților

— Deși sunt destule clădiri mari care au fost executate cu un adevărat program de școală – dar prin studiile și proiectele cu caracter academic, unde artistul își

poate defini nestânjenit concepția sa. Saloanele de arhitectură inaugurate în ultimii doi ani și concursurile publice mai importante ne stau la îndemână și pentru această verificare.

În ce privește primele, în afară de releveuri de pe monumente vechi românești, al căror rost la un salon anual de arhitectură nu se poate înțelege, și în afară de proiecte de vile sau de case particulare de factură curentă, prea puține încercări de stil național s-au putut vedea pentru clădiri mai importante, fără ca măcar printre acestea să se poată remarca vreuna prin concepție înaltă sau prin probleme fericit soluționate. Fațade invadate de mulaje în stuc sau în ciment, ansambluri lipsite de unitate și compuse în chip barbar din ajustări de balcoane, de terase, de bovindouri și de turnulețe, siluete fără linie și fără caracter, subliniindu-se numai prin accidente și prin fantezie dezordonată, iată cam tot ce caracterizează „stilul național” al Saloanelor noastre Oficiale.

Cât privește concursurile publice, unul singur dintre cele mai de curând și mai importante e de ajuns pentru a ne da seama de calitatea lor: concursul de acum doi ani pentru Palatul cultural al Dobrogei. O problemă complexă și plină de resurse se oferea arhitecților noștri a căror înălțime de concepție era pusă la încercare: un muzeu, o bibliotecă, un liceu și un teatru trebuiau realizate într-un ansamblu monumental, încadrate în liniile perspectivice ale unei mari piețe.

Rezultatele au fost însă atât de disproporționate față de intenții, încât aproape că anulau entuziasmul de a mai vedea realizat Palatul. Un singur proiect sau două dintre cele premiate izbuteau să se salveze din naufragiu, mai mult prin pitoresc și prin liniile lor agreabile liniștite. Încolo, fanteziile cele „mai bizare, stimulate de aceeași preocupare de a face „colorat și pitoresc”, născociau turnuri și cupole orientale 177, ca pentru palate proiectate

la Damasc, sau atârneau ornamente fără număr pe fațade care nu se susțineau prin idee clară și prin logică.

„Stilul național” n-a lipsit firește de la această întrecere, înfățișat chiar prin reprezentanți ai arhitecturii noastre oficiale. Problema era într-adevăr atât de importantă, încât ea singură ar fi dat prilejul unor demonstrații concludente. Dar lipsa de logică a soluțiilor prezentate și formula invariabilă a excesului de ornamentație au compromis încă o dată o încercare de atâtea ori neizbutită. Stilul nostru bisericesc și mănăstiresc, amestecat cu motive ajunse convenționale, derivate din arhitectura bizantină sau imaginate de arhitecți, se aplicau arbitrar, uneori cu umor, unui monument care prin program și prin destinație avea prea puține raporturi cu arhitectura bizantină. S-a putut vedea astfel proiectul unui teatru care domina întregul complex de clădiri, copiind în chip paradoxal silueta unei biserici bizantine din secolul al XIII-lea. Ferestre lungi și înguste, ca la bisericile din Constantinopol, lumineau interiorul, unde scena era construită în absida rezervată de regulă altarului. Te așteptai să vezi

— Icoane spânzurate pe pereți și te mirai că pe cupola care încununa clădirea, arhitectul uitase să înfigă și simbolul inspirației sale religioase, crucea.

Asemenea erori însă, care se repetă în chip curent și sunt primite cu titlul de tradiționalism, pot pune în discuție principiul însuși al „stilului național cu resursele și cu posibilitățile lui de dezvoltare. Sunt într-adevăr în vechea arhitectură românească destule elemente pentru o arhitectura nouă în stil mare: Sunt ele specifice existenței noastre și se pot adapta necesităților arhitectur de azi Răspunsurile nu sunt greu de dat, căci ele se reazemă pe o îstoneart - țică destul de bine cunoscută, și pe realități curente ușor de yenficat.

Arhitectura românească veche, ca întreaga noastră

arta, de la literatură, muzică sau pictură, până la meșteșugul de a împodobi cărțile, nu e o artă monumentală ci o artă rustică, în care viața populară se oglindește în formule ce i se potrivesc mai bine. Prea puține monumente în tot cuprinsul țării – Mănăstirea Dealului, Biserica episcopală de la Curtea de Argeș sau Trei Ierarhi de la Iași – ies din această regulă, și nu atât prin monumentalitate cât prin luxul decorației. Dar ele sunt opere românești numai întrucât se găsesc pe pământul nostru, căci meșterii lor erau aduși de departe și introduceau prin ele d «™ alt<î străine de arhitectura noastră. Mănăstirea Dealului era clădită de dalmatzi, reproducând un tip sârbesc din care nu lipsesc elemente orientale după cum Biserica de la Curtea de Argeș arată și în construcție și în ornamentație meșteri musulmani, sau Trei Ierarhii meșteri armeni.

Asemenea elemente străine de gândirea noastră și împrumutate adeseori din stiluri foarte disparate nu întârziău totuși să se autohtonizeze, integrându-se armonios și cu mult simț de măsură în stilul propriu arhitecturii noastre. Da atunci pe nesimțite, caracterul lor luxos și monumental se transforma, se folcloriza căpătând interpretarea rustică pe care o are orice monument vechi clădit de mână românească. Decorația în piatră de la mănăstirea Dealului avea să dea naștere arcadelor de cărămidă tencuită care împodobesc bisericile brm?" v enesui" ot astfel brâul răsucit de piatră al Bisericii de la Argeș sau podoabele cizelate și aurite de la Trei Ierarhi se vor reproduce în teuciuiala modestă sau în imitații neîndemânate, la mănăstiri sau biserici mai adesea țărnești. Stilul vechi românesc se restrânge astfel, cu caractere specifice bine def – nite la casa țărănească ori boierească (și aceasta cu un caracter de cele mai mu ori rustic), la biserica de proporții mici și la ansamblul mănăstiresc, unde viața în comun și scopul religios determină programul întreg al clădirilor.

Cu aceste elemente însă, adaptate unei vieți arhaice și patriarhale și exprimând oarecum refuzul monumentalității, cum se va realiza oare o arhitectura destinată orașelor mari, în care viața își accelerează și își complica încontinuu ritmul sub impulsul civilizației materiale și industriale de azi? Cum vom construi cu elementele tradiționale un palat municipal, un minister, o fabrică, o gară, un local academic sau o piață monumentală când nu vom găsi nimic asemănător în trecutul arhitectonic al poporului nostru?

Problema aceasta foarte grea este rezolvată simplu de arhitecții noștri printr-un eclectism care rezumă tot ce s-a clădit până acum în stil național. Neavând monumente reprezentative care să definească stilul urmărit, avem totuși elemente numeroase, care, studiate, adaptate și transpuse în proporț măriți, pot da naștere unui stil monumental. Un palat orășenesc va putea clădit astfel cu pridvoare imitate după cele de la Mogoșoaia cu galerii amintind cerdacurile mănăstirești de la Horezu, cu coloane și capiteluri cala mănăstirea

Văcărești și cu decorațiile exterioare ale bisericilor brâncovenești. Toate sunt elemente ale vechiului stil românesc și adaptarea lor la un monument nou nu rămâne decât ca o problemă de concepție și de bun gust.

Gravă eroare a arhitecturii românești de astăzi, care neagă astfel principiul cel mai elementar al oricărei arhitecturi: unitatea organică, nu numai a fiecărui monument, dar a stilului însuși, teoretic și principal definit. Eclectismul este de obicei soluția care anulează o problemă fără să o rezolve, iar în arhitectură el este întotdeauna stilul epocilor fără stil. Ceea ce definește stilul clasic grecesc, de pildă, nu sunt elementele lui – coloane, capiteluri, arhitrave, frize – ci raportul ordonat și logic în care stau aceste elemente, raportul lor numeric, *ordinul* grecesc. Un monument se clădea în acest stil întocmai ca

un cristal, pe temeiul unei măsuri fixe, *modulul*, care polariza în jurul său într-o ordine prestabilită toate elementele arhitectonice. Aproape tot așa, o singură ogivă e de ajuns pentru a reconstitui principial o catedrală gotică, întocmai cum cu un os izolat, omul de știință reconstituie scheletul unei specii iar logica aceasta, care e însuși stilul și definiția arhitecturii, se va întâlni și în arhitectura bizantină sau în vechea arhitectură românească până în monumentele cele mai modeste. O coloană de pridvor sau un arc interior al unei biserici brâncovenești sunt de ajuns pentru a reconstitui teoretic monumentul bine gândit și sintetic ordonat.

Care e însă logica arhitecturii românești de astăzi și definiția ei teoretică? Monumentele de până acum, ca și doctrina profesată de arhitecți sunt departe de a aduce vreo soluție în această privință. Elementele arhitecturii vechi nu pot servi însă la noi creații cât timp arhitecții se vor mărgini să le imite și să le juxtapună, fără a fi găsit principiul ideal care comandă stilul și creația arhitectonică. Principiul acesta urmează a fi derivat din însăși logica vechilor clădiri. El exista virtual în oricare din monumentele de odinioară, cimentat în zidurile lor cu puteri tainice ca în legenda lui Manole. Dar principiul acesta nu este al unei arhitecturi mari, capabilă să satisfacă toate exigențele vremii, actuale. El poate fi principiul unei arhitecturi domestice sau al unei arhitecturi religioase, în măsura în care necesități moderne nu implică și în aceste domenii transformări radicale.

— Căci la toate acestea se adaugă un element nou, îngreunând și mai mult soluția de atâta vreme căutată: materialul modern în care arhitecții moderni sunt chemați să clădească. El este foarte des în contradicție cu formele pe care trebuie să le realizeze. Iar contradicția pare a fi acceptată de arhitecții noștri fără gândul de a-i căuta remediul. Pentru a nu da decât un exemplu, voi aminti

Catedrala cea nouă din Cluj 178, care de câțiva ani își profilează, scheletul de beton armat, imitând forme bizantine ce se cereau construite în cărămidă. Materialul ales obliga de la început la altă concepție și la altă desfășurare de forme. El a fost anulat de înseși proprietățile lui constructive „înlăturându-se posibilitatea unei adevărate creații. Iar monumentul va fi simbolic pentru ceea ce numim încă stil tradițional în arhitectura noastră.

În vremea aceasta, arhitectura altor țări cu tradiții artistice mari și cu stiluri capabile de orice expresie monumentală se străduiește să creeze un stil. internațional, a cărui condiționare e căutată în realitatea vieții actuale. Expoziția recentă a arhitecților cehoslovaci ne-a prezentat rezultatele demne de interes ale acestor eforturi într-o țară vecină. Experiențe duse încă mai departe se pot urmări în Germania, în Olanda, în Belgia sau în Franța, fără a mai vorbi de Rusia, sau America, unde realizările iau adesea proporții gigantice-Arhitectura noastră oficială rămâne însă potrivnică acestor încercări, pe care le consideră periculoase pentru o artă întemeiată pe specificul național. Ea își limitează posibilitățile de inspirație din convingerea că deține secretul de creație al unei arte cu' adevărat națională. În realitate, o simplă prejudecată stă la baza acestei convingeri, pe care lucrurile în sine o desmânt: prejudecata că specificul național exclude posibilitatea unui stil internațional. Marile stiluri au fost însă întotdeauna internaționale, chiar atunci când originea lor poate fi atribuită geniului creator al unui singur popor. Stilul clasic grecesc, stilul gotic, stilul bizantin au fost stiluri internaționale. Arta românească veche, ea însăși, nu e specific națională decât în măsura în care a izbutit să adapteze formele bizantine la realitățile noastre și să creeze unități noi de expresie din multiplicitatea unor elemente care nu ne aparțin. În

același fel sunt specifice și vechea artă sârbească, rusească sau armeană, cu care avem aproape toate elementele comune, fără a fi identici în gândire și creație.

Specificul național stă în miezul oricărei creații artistice și îi dă valoarea care o singularizează în domeniul universal al formelor. El nu este însă faptul inițial al gândirii artistice, ci rezultatul fatal al oricărei expresii realizate. Din domeniul solidar al unor elaborări îndelungi și nediferențiate, expresia individuală sau națională se ivește spontan, cu caracterul imperios al creațiilor izbutite. Gândul universal stă însă la baza acestor creații și desfășurarea lui întrece limite de spațiu sau limite naționale.

În domeniul arhitecturii, gândul acesta inspiră astăzi stilul internațional căutat cu atâta străduință de arhitecții tineri din mai toate țările. Stiluri vechi cu mari posibilități de expresie sunt părăsite, pentru definirea unei expresii noi, adecvată vremii actuale. Creația națională nu s-a ivit încă și ea va mai întârzia poate. Dar din eforturile comune și din îndrăznețe încercări, arhitectura nouă a unei epoci de puternică originalitate începe să se contureze, capabilă de mari desfășurări. Va fi arhitectura materialelor noi și a utilității sociale inedite căreia îi este destinată.

Căci formele pe care arhitectul de astăzi e chemat să le realizeze în beton „în oțel sau în sticlă, nu pot reproduce ceea ce arhitectul de odinioară a clădit în piatră, în cărămidă sau în lemn. Logica materialelor înseși creează și logica stilului 179, care se cere gândit din nou până în formele lui cele mai elementare. O artă cu puternic caracter modern de industrializare și de simplificare confortabilă tinde să înlocuiască astfel stilurile pitorești sau academice, pe care viața actuală nu le face necesare. O artă în același timp raționalizată până la abstract și colectivizată, înlocuind ceea ce este individualizat în vechea arhitectură și gândit în linii plastice aproape până

la antropomorf.

În această extindere la colectivitate, care socializează arhitectura prin urbanism, prin creații mari industriale și prin clădiri colective de stat, stă întregul caracter grandios și nou pe care și-i câștiga neîncetat arhitectura actuală. Liniile ei despersonalizate și simplificate până la generic, exprimă înseși formele moderne ale vieții noastre sociale, care nu și-a găsit până astăzi în artă o realizare mai adecvată. Arhitectura catedralelor de odinioară, în care trăia gândul colectivității întregi a unei cetăți sau liniile imperiale ale monumentelor romane nu au fost realizate altfel. Ideea lor era socială și abstractă înainte de a se realiza în forme concrete. Ea avea să ajungă apoi și la definiție națională. Stilul însă era definit cu anticipație, prin această abstracție care închide în sine posibilitățile oricărei creații estetice.

GRUPUL „ARTA NOUĂ”.

De vreo câțiva ani, apariția de grupuri și grupulețe în mișcarea noastră artistică este un fenomen obișnuit. În fiecare iarnă sau primăvară se înalță câte o bandieră nouă, anunțând alte tovarășii spirituale și porniri la drum pline de speranțe. S-ar zice că o fermentare vie de curenți și idei agită arta noastră, și că fapte creatoare, întrecând aspirațiile individuale, își caută aderențe și simpatii pentru marșuri și cuceriri solidare. A A...

Dar grupurile nu sunt, de cele mai multe ori, decât simple întâlniri prietenești, sau și mai simple asociații economice, în care năzuințele comune sau solidaritatea de program nu se pot verifica în ordinea spirituală. Străduințele artistice rămân tot izolate, fără aderențe cu tovarășii din dreapta și din stânga, și uneori în vădită ostilitate în cuprinsul aceleiași confraternități.

Curențele artistice vor mai întârzia astfel să se ivească în arta noastră, refractară încercărilor programatice și timidă în genere cu experiențele noi.

Fenomenul artei românești rămâne individualismul cumpănit, dornic de formule echilibrate și prudent cu riscurile inovațiilor. Înjghebări de camaraderie și simpatie se mai pot produce, uneori și cu mai multă omogenitate decât până acum, dar pornirea generoasă a unei adevărate mișcări care să îndrăznească a proclama aspirații noi și a înfrunta ostilități va mai trebui așteptată.

Noul grup care sub titlul „Arta Nouă” s-a prezentat de curând publicului în sala „Ileana” a Cărtii Românești nu este nici el vestitorul unor mari bătălii. E falanga cea mai avansată, care cu o ținută îngrijită și cu multă demnitate își face drumul cu cele mai pașnice intenții. „Arta Nouă nu înseamnă o formulă, ci un titlu pentru arta nouă a fiecăruia în parte. Dar din manifestările izolate strânse acum laolaltă ale unor artiști pe care Saloanele Oficiale ne-au făcut să-i urmărim cu satisfacții și speranțe mereu înnoite, se desprinde măcar un consens de sensibilitate și o voință de a părăsi banalul, care justifică asocierea și îndreptățește nădejdi.

Începutul nu este poate prea nou, căci în mare parte lucrările expuse acum au mai fost văzute în Saloanele Oficiale recente, unde unele din ele au și fost remarcate. Câțiva dintre artiștii ce ni se înfățișează acum izbutesc însă a se pune în valoare într-un chip deosebit și prezența lor mărește interesul acestei tinere manifestații de artă. Nu mă voi înșela, cred, dacă voi cita mai întâi numele d-lor Milita Pătrașcu și Lucia Demetriade-Bălăcescu, a căror prezentare ireproșabilă face din aceste prețuite artiste fără îndoială protagoniste expoziției de acum.

Străduințele d-nei Pătrașcu sunt urmărite de altfel de atâta vreme, cu aceeași satisfacție pe care o provoacă mereu lucrul inedit. Căci spiritul mobil al acestei artiste și inteligența plastică de care dă dovadă se feresesă se închidă în formule, care pot fi uneori comode, cu prețul spontaneității și al vivacității inspirației. O fantezie bogată

și un instinct sigur pentru linia expresivă i-au îngăduit încercările cele mai variate, de la plastica minuțioasă a suprafețelor până la simplificările elementare ale formelor, sau până la problemele mai grele de construcție sintetică și arhitecturală. Nicio plăsmuire nu va fi însă definitivă sub mâna nervoasă și iscoditoare a acestei artiste. Materia plastică i se prezintă cu prea multe ispite pentru ca o încercare să nu fie urmată și de alta.

adeseori contrară. De rândul acesta, afară de două-trei lucrări de grafica fantezistă a pietrei și de vreo două statuete, d-na Pătrașcu ni se mfațișează ca o portretistă de-o pătrunzătoare intuiție și într-o strădanie de a face sensibilă materia, dusă până la realism. Plastica mare este aproape abandonată, dar în figurinele și în măștile miniaturate pe care ni le prezintă, amănuntele expresive și notațiile caracteristice se concentrează cu o acuitate și cu o vioiciune de observație care fac din aceste mici lucrări prețioase opere de arta în înțelesul cel mai bun al cuvântului.

D-na Demetriade-Bălăcescu se prezintă cu o serie de pasteluri intitulate glumeț *Specific românesc*, și cu alta de desene pentru *Cartea cu jucam* a lui Arghezi. Sunt tot atâtea prilejuri de a pune în valoare verva delicata a spiritului său, în care ochiul pictorului, înclinat către împerecherile cele mai curajoase de culoare, este însoțit de un umor ingenios și mereu proaspăt. Lucrări ca acelea intitulate *Fotografia à la minut*, *Popota 1929*, *Înmormântare*, *Țățele* sunt în același timp picturi și pagini de spirituală observație, în care Imn și culori știu să vorbească și plastic și intelectual. Cât privește desenele ieșite din aceeași vervă spirituală, ele subliniază toate o admirabilă fantezie, care pare să sporească cu atât mai mult cu cât linia se simplifică.

Cu calități de culoare și cu nuanțată sensibilitate ni se înfațișează de asemenea d-ra Micaela Eleutheriade.

Printre cei mai tineri dintre artiștii noștri domnia sa justifică cele mai frumoase speranțe. Dar lucrările prezentate de rândul acesta ne sunt prea cunoscute. Sunt tablouri care au mai fost văzute la Salonul Oficial, cu adaosul unui *Nud* ușor schițat și al unor desene care se repetă în gen și în manieră... * „*

D-na Olga Greceanu aduce încercările noi de aplicare în frescă (sau în tempera?) a picturii sale religioase, cu atâtea calități de stilizare și de concepție decorativă. Sunt panouri de o frumoasă linie, uneori remarcabile compoziții cum este aceea înfățișând cele cinci fecioare, zugrăvite în culori transparente ce se acordă armonios. Dar tehnica este departe de-a-ți satisfăcătoare pentru frescă sau pentru aplicarea și mai puțin rezistentă în tempera. Căci paloarea acestor culori, care trebuie văzute de departe și de jos, lipsa de desen incisiv care să reliefeze formele și să poată rezista, fac improprie aceasta tehnică pentru o pictură prin definiție viguroasă și trainic plămădită. Panourile de acum, cu toate calitățile lor formale, nu pot-ți decât o experiență care trebuie reluată și adâncită pentru rezultate cu adevărat satisfăcătoare.

Cu o serie de picturi în întregime nouă și cu un spor de realizare remarcabil se prezintă d-na Margareta Sterian, în ciclul său de uleiuri intitulat *Aspecte din New York*. Gustul pentru miniaturizare al acestei artiste și înclinația de a circumscrie lumea în aspecte de panoptic văzute parcă de ochiul ingenios și naiv al unui copil, stăruie încă și în aceste tablouri, în care New-i orkul însuși apare ca o jucărie fabuloasă, ca și transatlanticul cu pânțele de pește sau ca porturile oceanice făcute parcă pentru corăbioare de copii. Este <O viziune în care ceea ce incinta este tocmai amestecul de grav și pueril, și în care ochiul atent poate surprinde studiul pasionat și plin de resurse al artei... - îi

Cu lucrări demne de remarcat se prezintă și d-na

Cornelia Daniel, afecărei naturi moarte sunt între lucrările bune din expoziție. *Bibilicamoartar* remarcată încă de la trecutul Salon Oficial, este și acum lucrarea cea mai importantă.

D-na Xina Arbore se menține în linia simplificată a desenului său uneori expresiv. Culoarea o trădează însă, tinzând prea mult către pata decorativă fără relief și fără adâncime vizuală.

Schițele domnului H. Daniel, interesante, dar prea ușoare și puține pentru o expoziție în care avea de spus mai mult. Dl. Maxy, agreabil inspirat în lucrările sale de o fabulație picturală amuzantă și ingenioasă. Compromisul între pictural și decorativ îl urmărește însă într-un chip fatidic. Dl. Marcel Iancu expune câteva interesante construcții liniare, monocrome însă și puțin picturale. Notez o lucrare cu calități deosebite: *Peisajul*.

D-na Claudia Millian se înfățișează cu o serie destul de bogată de lucrări: portrete, naturi moarte, peisaje. Linia este îndemânatică și culoarea bine folosită. Artista pare a nu fi decisă între genurile pe care le atacă. Înclinația ei este însă mai degrabă către decorativ. Acuarelele d-nei Merica Râmniceanu, delicate și cu frumoase efecte în justa punere a culorilor. Dar încercări mai adâncite și mai dezvoltate așteptăm de la domnia sa.

Demne de atenție, de asemenea, uleiurile d-nei Tania Șeptilici, talent grațios cu vioaie și îndrăzneță sensibilă pentru culori. Prilejuri viitoare cred că nu vor întârzia să-i pună în valoare și mai mult calitățile reale pe care le dovedește.

Cât privește pe d-na Lucreția Popp, nu pot nota decât străduința d-sale de a ieși din comun printr-o fantezie puțin servită de formele destrămate și de culoarea stranie a pastelurilor sale.

TRADIȚIONALISM ȘI AVANGARDĂ: EXPOZIȚIILE
THEODORESCU-SION ȘI MARCEL IANCU

Cronicarul fidel evenimentelor a adus uneori, în comentariile sale, împerecheri de fapte și de nume dintre cel mai puțin așteptate. Datoria de a informa la timp și fără omisiuni îl supune fără voia lui contingentelor capricioase ale săptămânii, care pun adeseori față în față manifestările cele mai adverse. Theodorescu-Sion și Marcel Iancu n-ar fi putut fi asociați în același spațiu îngust al unui foileton, fără acest hazard paradoxal care este ca un răutăcios *Jatum* al săptămânii. Dar fără el n-am fi avut nici apropierea picantă dintre doi artiști - deopotrivă demni de considerația noastră - în care tendințele cele mai neprietenești ale picturii românești se întâlnesc măcar pentru o clipă: tradiționalismul sincer al domnului Theodorescu-Sion, adânc preocupat de expresia românească a picturii sale, și arta de modernă intelectualitate a domnului Marcel Iancu, cultivând o impulsivă sensibilitate în acord cu ce este mai înaintat în pictura actuală.

Dl. Theodorescu-Sion își expune operele la Ateneu: uleiuri, acuarele, tempera, desene. Este una din acele expoziții anuale, întotdeauna așteptată cu interes, în care acest neliniștit artist, mereu în căutare de noi teme și formule de expresie, obișnuiește să rezume rezultatele preocupărilor sale recente.

Tinerețe veșnică, neobosită de a se îmbroșta și netemătoare cu transformările ei uneori de-a dreptul radicale. a

De rândul acesta, exigențele interioare ale artistului par să se îi întors către o limpezire și un calm al expresiei, care contrastează cu unele stridente anterioare. Culoarea sfărâmicioasă și cam crudă din pânzele de acum un an, în care lumina crepita într-o infinitate de mici sclipiri ce se împrăștia la suprafața obiectelor, se mai întâlnește încă și acum într-o pânză sau două (un *T'as cu flori* mai ales, pe care din lipsa catalogului nu-l pot menționa mai precis).

Dar cele mai multe pânze se întorc la o conturare mult mai limpede de forme și la o simplificare a expresiei, pe care am mai cunoscut-o în lucrări mai vechi ale artistului. O asemenea lucrare am și întâlnit în expoziția de acum: o natură moartă cu un vas gri (nr. 31), pe care, dacă nu mă înșel, am avut-o la expoziția de acum doi ani din Olanda. Înrudirea cu picturi elaborate în acest an este evidentă, și prezența ei în expoziție destul de caracteristică pentru a fi semnalată. -.

Noutatea nu lipsește totuși nici în încercările din acest an. Într-o serie destul de importantă de figuri și nuduri, văzute poate cu un ochi prea mult fermecat de grația elocventă, culoarea se așterne senzuală și catifelată, în mici lovituri de cuțitaș care dau materiei o consistență și o gustozitate cam excesivă. Motivul pictural se detașează ispititor și plastic, dar efectul este brutal tocmai prin elocvență. Mai puțin strălucitoare în culoare, câteva dintre bucățile cuprinse în această serie sunt totuși și mai picturale, prin materia lor mai ușoară și prin seninătatea cu care sunt pictate.

p) ar trebuie subliniata cu multă satisfacție seria de peisaje atât de frum os lucrate, în care pictorul ne-a zugrăvit cele câteva vederi orășenești din Franța și de la Turtucaia. Tehnica în tempera, atât de puțin întrebuințată, eu fondul uniform de gri și cu desenul evidențiat în negru, este de un efect armonios și nou care trebuie prețuit. Și trebuie felicitat acest artist și pentru căutările sale subtile în acest gingaș domeniu al procedeele tehnice puțin folosite, căci este în ele dovada unei rare pasiuni pentru meșteșug, și poate și posibilitatea unor expresii artistice inedite.

Dl. Marcel Iancu ni s-a înfățișat de curând în sala „Ileana” a Cărtii Românești în tovărășia grupului „Arta Nouă”. Câteva pânze în care vizualitatea se îmita la construcții liniare, fără multă preocupare pentru culoare,

ne-au făcut să apreciem acele lucrări, de altfel interesante, drept nepicturale.

Ca o replică promptă și eclatantă vine acum expoziția de la „Mozart”, unde cea mai exigentă critică nu s-ar putea plânge de lipsa de culoare. Dimpotrivă, violența cromatică, folosită curajos și cu abilitate, pune în evidență în chimii cel mai viu îndrăzneala de idei și felul foarte personal de a vedea al acestui artist.

Este un colorism în sine, fără spațialitate și fără desfășurările gradate în care atmosfera și lumina să fuzioneze nuanțele într-un tot continuu. Culoarele domnului Marcel Iancu au calitățile absolute ale spectrului, în care lumea se desface în elemente și se străvede pură de materialitate. Galbenul este strident ca o pată pe retină după ce ai privit focul; roșul se așază alături cu o expresie metalică de miniu, după cum albastrul de cobalt se așterne egal și puternic, cu adâncimi reci care nu își pot găsi exemplul în natură.

Din asemenea elemente în stridență pictorul știe să scoată împerecheri de-a dreptul uimitoare prin acorduri inedite sau prin opoziții pline de efect, în care ochiul găsește adeseori satisfacții în afară de obiectul sau de iluzia de obiect reprezentată.

Căci ar fi într-adevăr o eroare dacă în liniaritatea acestor compoziții bogate în fantezie și ingeniozitate, am căuta reprezentări de obiecte sau descrieri ale unei lumi văzute sintetic. Așa cum culoarea lor este spectrală, despicată în planurile mari și uniforme ale unei vizualități elementare, la fel corporalitatea acestor imagini se descompune în planuri variate care ne sunt prezentate simultan, dar fără solidara lor coexistență din realitate. Este ca un fel de disecție ideală a lucrurilor, ca o analiză a lor raționalizată, în care arta ajunge la expresie printr-o ciudată geometrie sau optică a simțurilor. Astfel, într-o compoziție intitulată *Proconsulară*, veți vedea reprezentat

elementul arhitectonic al unui viaduct antic, prin ale cărui arcuri se întrevade perspectiva spațială a unui vag peisaj, în vreme ce alături și disproporționat, ca pentru a-ți destrăma această iluzie, elemente variate se rânduiesc în plan vertical, suprapunându-se fără spațialitate și fără adâncime vizuală.

S-ar putea da multe asemenea exemple; ele constituie felul de a vedea al acestui artist, variat îndeajuns prin fantezie și prin elementele unui intelectualism plin de resurse. Printre pictorii noștri de tendințe avansate, niciunul nu s-ar putea compara cu el prin siguranța intuiției și prin claritatea de definiție a gândului său artistic. Sunt calități care au făcut de mult din dl. Marcel Iancu un necontestat șef de școală. Cât privește expoziția de acum, printre cele mai interesante ale anului, ea este de bună seamă, chiar și pentru artist, una dintre cele mai semnificative și mai plină de urmări.

EXPOZIȚIILE SĂPTĂMÂNII La Teatrul Ventura: David, Avachian, Șt. Constantinescu, Țâțâna Căpitănescu în sala cel mai puțin căutată de vizitatori, foaierea teatrului „Maria Ventura”. Într-un frig polar pe care proprietarii sălii îl oferă prea generos nefericiților expozanți ca și rarilor vizitatori, patru tineri ale căror nume au putut fi întâlnite din când în când în Saloanele noastre oficiale expun lucrări variate în care talentul nu lipsește, chiar atunci când eforturile de a găsi expresii personale nu sunt în destul acord cu rezultatele obținute: acuarele, guașe, desene și xilografii, de domnii Jean David, Hrandt [Avachian], Șt Constantinescu și d-ra Țâțâna Căpitănescu. Expoziție restrânsă, limitată la încercările genurilor mici, dar cu atât mai interesantă pentru urmărirea calităților artiștilor de care e vorba, tocmai prin intimitatea acestor genuri.

Temperamentele se disting într-adevăr cu preferințe și înclinații variate, ca și meșteșugul inegal, îndreptat

uneori către conștiinciozitate și sinceritate „ispitit alteori de efectele facile sau de un snobism puțin concludent.

În primul caz va trebui să punem numai decît talentul plin de hărnicie și discreție al domnului Hrandt [Avachian], care nu desmânte nici de rîndul acesta bunele aprecieri meritate în alte rînduri. Este un artist care merge pe drumul său cu acea egală stăruință a omului care știe pe ce trebuie să conteze. Expozițiile sale nu aduc surprize. Căci talentul său de lentă afirmare este legat în primul rînd de meșteșug, iar meșteșugul nu se învață nici prin izbucniri de inspirație, nici prin mari evenimente de conștiință. El se formează pas cu pas, prin atenta înclinare asupra lucrurilor și asupra propriei științe despre ele, și se desfășoară fără grabă și fără ostentație. O asemenea pregătire metodică pentru tint'e mai îndepărtate, o perseverare pe același drum, un nou dar al său, este și în bucățile de acum, cu subiecte și cu linii asemănătoare celor pe care le cunoaștem din alte expoziții. Imagini conștiincios redate, reflectând în trăsături simplificate un temperament puțin dispus să deformeze realitatea: sau să o aducă la înțeleșuri mai subiective.

Mai șovăitor cu sine însuși, gata să treacă cu ușurință de la un fel de a se exprima la altul, deși calități evidente l-ar susține și în încercări mai consecvente, dl. Ștefan Constantinescu prezintă acuarele concepute în cea mai obiectivă manieră și cu mijloacele cele mai obișnuite, alături de gravuri în lemn, în care discursivitatea se exprimă ușor, cu o notă de fantezie și de spirit. Am preferat aceste lucrări din urmă, mai personale și de o linie mai interesantă. Sunt încercări în care se întrevăd toate calitățile unui bun ilustrator, în această tehnică de resurse atît de simple, dar atît de sesizante. Și ne îngăduim speranța că încercările domnului Constantinescu nu se vor opri aici.

Cu intenții de mai multă noutate, dar și cu riscuri

încă serioase, se prezintă d-ra Țâțâna Căpitănescu în guașele și acuarelele sale, nu străine de sugestia picturii d-nei Lucia Demetriade-Bălăcescu. Viziunea sa este încă dispartă între stridente de culori ce nu-și găsesc acordul și între forme deviate de o optică ce ține să fie capricioasă, fără a fi întotdeauna convingătoare. Lucrările prezentate acum nu sunt lipsite de calități de ingeniozitate și de îndrăzneală. Dar culorile se bizuie pe o accentuată preferință pentru trioletul de roșu-albastru verde, nu destul de echilibrat și nici destul de pur în calitate. Pentru o pictură care ține să fie în primul rând de culoare, mai multă puritate de materie și mai multă claritate în realizare vor fi neapărat necesare.

Dl. Jean David este un abil desenator, a cărui linie arată și sensibilitate și puțința de a se exprima personal. Dar aceste calități sunt puse deocamdată în slujba unui snobism artistic care ține să epateze prin bizarerie și prin aparența unei hipersensibilități. Fanteziile sale grafice sunt grotești și dizgrațioase. Ele se pierd în complicații inutile de forme care nu spun nimic. Este prea rafinat artistul? îl obsedează o halucinație de membre risipite și flasce care nu-și găsesc trupurile și se amestecă tentacular? Și-ar reveni poate la normal privind realitatea, care nu este lipsită de interes, și aplicându-se unui desen serios, care poate oricând îngădui talentului adevărat să se exprime.

EXPOZIȚIA „GRUPUL NOSTRU”.

Încă un grup de artiști se prezintă publicului, cu o a doua expoziție după cea din primăvara trecută, din sala „Ileana” a Cărtii Românești.

Fără a afirma mai mult decât alte înjghebări recente un principiu programatic și fără a anunța bătălii iminente în arena destul de molcomă a artelor române, noua formație se prezintă totuși, în cele trei săli de la

„Mozart”, ca o sărbătorească manifestare care n-ar

putea fi primită decât cu simpatie. Tinerețea e arborată fără ostentație și fără vană agresivitate în aceste pânze și sculpturi, în care nu sunt numai năzuințe, dar și acel început de experiență care indică drumul sigur al fiecăruia dintre artiști. Este poate unicul punct de program al acestei libere asociații, tinerețea încercată și sincera întrecere către o realizare expresivă nestânjenita cu nimic de tovarășia din dreapta și din stânga.

Prețuim o asemenea cordială emulație pe care îndemnul publicului a încetat aproape de a o mai încuraja. F3 a nu se mai susține decât prin generozitatea de temperament a vârstei care izbutește încă să-și creeze satisfacții și dezamăgiri. Tineretul de azi nu mai e fericit. Drumul său este din ce în ce mai greu. Și totuși din aceste greutăți se va ridica' artistul de mâine, pe care azi îl ignorăm. În așteptarea lui, se cuvine atenție fiecăruia dintre cei care ascund încă în șovăielnice virtuți o revelație posibilă.

La „Mozart” ești întâmpinat întâi de acuarelele domnului Phoebus, priveliști de pitoresc oriental pline de culoare și caracter, pe care ochiul artistului le-a căutat și le-a descoperit nu fără un remarcabil simț poetic. Este poate chiar prea multă slăbiciune pentru pitoresc, prea multă subjugare față de un farmec care trece dincolo de meșteșugul propriu-zis, în aceste lucrări de o realizare totuși atât de armonioasă și de un simț coloristic atât de plin și de cald. Dl. Phoebus s-a remarcat până acum în tablouri de o linearitate robustă și îndrăzneță, care tindea mai mult spre stilizare și nu demonstra nicio afecțiune specială pentru culoare. De rândul acesta, iată și culoarea, înflorind viziunea și atenuându-i linia. Este un progres, desigur, și trebuie notat.

Despre pictura d-nei Margareta Sterian am avut de curând ocazia să scriu, remarcând felul atât de personal al artistei de a privi lucrurile pe care le zugrăvește. Unele

dintre tablourile expuse acum au mai fost văzute și în alte rânduri. Priveliștea de patinaj brueghelian este și acum lucrarea cea mai remarcabilă. Dar vom observa și în bucăți noi aceeași notă de inedit ingenios și amuzant, care te face să bănuiești în viziunea interioară a acestei artiste o ciudată lume miniaturizată într-un joc de culori concentrate și sticloase.

Un ușor și clar peisaj bucureștean de dl. Ștefan Constantinescu, a cărui dispoziție de moment pare să fi fost de rândul acesta pentru maniera domnului Tonitza.

O serie mai mare de peisaje apoi, ale domnului Al. Moscu, artist conștiincios, și atent cu realitatea obiectelor sale. Lucrarea de dimensiuni deosebite, *Iarna la periferie*, care a fost remarcată și într-unul din Saloanele Oficiale trecute, este și acum lucrarea cea mai bună. Fără fantezie, dar cu o scrupuloasă probitate de meșteșug și cu un cald tușeu de pastel, a izbutit să dea o imagine impersonal tratată, dar nu lipsită de atmosferă.

Nu pot prețui însă pictura stridentă, de o ostentație ce nu poate ascunde grave insuficiențe, a domnului Dan Băjenaru. Desenul său este defectuos și fără suplețe. Culoarea e brutală. Ea rănește privirile cu un abuz de roșu care dă imaginilor violență, fără a le face expresive. Este un drum greșit pe care pictorul încearcă să se angajeze. Altele poate îi stau la îndemână cu mai mulți sortii de izbândă. Dar oricare dintre ele nu va fi niciodată destul de facil pentru a-l dispensa de studiul atent al lucrurilor și de o tehnică conștiincios formată.

Dl. Niclița prezintă peisaje agreabile simplificate, într-o manieră moale și ușoară, pe care o cunoaștem și din expoziții anterioare. Era atunci și o tendință spre decorativ, de care artistul pare că vrea să se îndepărteze. Dar pictura aceasta ține încă prea mult să placă, ocolind prea mult orice dificultate. Mai consistentă și mai adâncită, ea ar implica desigur riscuri și probleme acum

absente. Satisfacțiile artistului nu ar fi însă mai mici decât dificultățile învinse.

Trebuie să notez aici numaidecât pe d-ra C-assilda Miracovici, a cărei pictură mereu în transformare ne arată tocmai stăruința lăudabilă de a face din arta sa piatra de încercare a propriilor resurse. Peisajele și naturile moarte expuse acum sunt poate cam monotone în acea pulverizare de gri care le învăluie. Dar pictura este nuanțată și plină de finețe, penelul a vibrat așternând, și simțim în stăruințele artistei un spirit de autocritică în care punem mari speranțe.

Dl. Demian este și de rândul acesta un desenator de neîntrecută grație și un ochi atent la toate gingășiile subiectelor sale. Pictura lui rămâne liniară, cu o ușoară senzualitate ce îmbujorează epiderma și se răspândește în grații ondulate. Culoarea este plăcută, dar subordonată. Ea îmbogățește imaginea, fără a-i transforma caracterul principal de desen.

Între lucrările domnului Papatriandafil voi nota cele două naturi moarte în pastel, lucrări de un frumos colorit, armonios realizate. Celelalte bucăți nu marchează însă un progres față de lucrările mai vechi. Aș zice, dimpotrivă.

Dl. Soroceanu stăruie în portretistica plastică de linie forte, puțin *outrée*, pe care o cultivă de câțva timp. Este o îndrumare pentru care nu putem decât să-i felicităm, după renunțarea la preocupările sale mai vechi care alunecau către decorativ și anecdotic. Lucrările de acum ne făgăduiesc și alte surprize pe care le așteptăm bucuroși.

În plin progres îl aflăm și pe dl. Ionescu-Sin, artist de o nuanțată sensibilitate și de o vibrație aproape lirică pentru culoare. Evoluția sa din ultimii ani s-a arătat hotărât îndreptată către disoluția linearității imaginilor, în fuziuni coloristice din ce în ce mai subtile și mai calde. De rândul acesta culoarea se pulverizează și se irizează în jocuri luminoase, ca în pânzele impresioniste. Este una din

încercările artistului nu lipsite de interes. \ror veni desigur și altele, căci paleta sa este acum bogată pentru orice posibilități.

În sculptură, talentul atât de suplu și de inventiv al domnului MacConstantinescu ni se înfățișează încă odată cu acea multiplă fantezie și cu stăruința sa pasionată în folosirea materialelor rare, pe care atâtea prilejuri anterioare ne-au obișnuit să le apreciem. Siluete clare, cu melodioase linii arcuite se întruchipează acum în abanos sau în acaju, în metal bătut cu ciocanul sau în ceramică policromă, în bronz sau în pământ. Iar materialul variat își are tehnicile sale variate și linii expresive adecvate proprietăților lui. Nu putem prețui destul stăruința artistului în aceste subtile cercetări, care în plastica noastră decorativă încă atât de puțin înaintată au început să fie o adevărată școală. Trebuie să mai menționez și marea serie de planșe prezentate de dl. MacConstantinescu pentru ilustrarea unei *Divine Comedii*, bucăți de o remarcabilă fantezie și de o multiplă variație de efecte, pe care nu mulți ilustratori ai noștri ar fi izbutit să le realizeze.

Cât privește sculptura domnului Baraschi, netedă și conturată adeseori mai mult grafic decât plastic, nu dovedește o adevărată familiaritate a artistului cu însuși sensul artei sale. Intuiția sa este insuficient aplicată obiectului și, firește, realizarea superficială. Unele lucrări au totuși siluete grațioase, deși nu mai mult decât atât. Altele, însă, nu trebuiau să figureze în expoziție. Bustul regelui îndeosebi, lipsit și de sens plastic și de calități de meșteșug.

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN 1932

În îngrijorările vieții de astăzi naufragiată în marasmul economic, este aproape paradoxal să mai cauți limpezimile de gânduri ale artei, pe care atâtea crunte necesități aproape nu le mai îngăduie. Arta creațiilor celor

mai concrete, a formelor delimitate în spațiu pentru o durabilitate nu numai ideală dar și materială este poate cel mai strâns legată de contingențele sociale. Viziunea, lăuntrică a artistului nu se poate realiza fără solicitarea din afară. Statul, sau simplul burghez vanitos care dorește să-și împodobească viața cu o fărâmă. de frumusețe, sunt tot atât de necesari inspirației artistului ca și visul interior din care trebuie să se închege frumusețea. Renașterea întreagă n-ar fi putut să fie creatoare dacă alături de divinul Platon n-ar fi cunoscut și pe bancherii Florenței, ai căror arginți deschideau pentru atâția artiști dornici de creație, lumea ideilor nemuritoare.

Dar vremea noastră nu mai este în stare de asemenea risipe generoase. Necesitățile sunt de oțel în jurul existenței noastre care începe să-și refuze orice abatere de la realitate. Este de mirare deci dacă, sub asemenea rigori, mai putem încă vorbi de arta românească, atât de puțin favorizată de zei chiar în vremurile legendare ale prosperității. Neamul artiștilor continuă încă să trăiască printre noi, ceea ce este destul de mult, să se străduiască pentru o existență din ce în ce mai precară, ceea ce este demn de admirație, să reușească chiar câteodată să ajungă până la creație, ceea ce este de-a dreptul uimitor.

Iată cea dintâi constatare pe care trebuie să o facem la acest sfârșit de an, fără să știm bine dacă trebuie să ne bucurăm sau să ne întristăm de ea.

Arhitectura prosperă într-un singur domeniu o încurajare oarecare n-a lipsit totuși artiștilor noștri, și trebuie să o recunoaștem, deși rezultatele nu sunt cele de atâta vreme dorite, în arhitectură.

Preocupările urbanistice ale edililor capitalei noastre, ca și întrecerea crescândă de a clădi a particularilor, au ridicat aproape un București nou dintre ruinele mai mult sau mai puțin pitorești ale celui vechi. Arhitectii prosperă

într-adevăr, dar nu în aceeași măsură și arhitectura. Căci linia monumentală, silueta puternică și simbolică, perspectiva măreață lipsesc încă acestui oraș care se străduiește să iasă din mahala. Uneori greșeli grave compromit înseși intențiile de modernizare cele mai demne de laudă. Căci iată, anului acestuia îi datorăm ivirea în mijlocul orașului a acelui monstru de beton, jumătate gigantic, jumătate meschin, care va fi Palatul telefoanelor, 8°. Un an de zile

Taucureștenii au urmărit cu spaimă creșterea lui neașteptată în coasta Teatrului Național pe care, frumos-urât, ne-am învățat să-i iubim, pentru că este o siluetă tipică și istorică a orașului nostru. Astăzi Palatul Telefoanelor își ridică bandiera prostului gust exotic peste liniile moderne dar nu lipsite de sens ale acestei clădiri. Piața întreagă a teatrului ca și Calea A-ictoriei rămân desfigurate pentru totdeauna, fără ca vreunul din urbanistii noștri oficiali să se fi opus îndrăzneței mutilări.

Trebuie să însemn, însă, încă un fapt, care nu e lipsit de importanță în destinele de mâine ale arhitecturii noastre. E convertirea din ce în ce mai vizibilă a arhitecților, ca și a publicului de la noi, la principiile unei arhitecturi noi, adaptată necesităților vieții de azi și liniei constructive de alt caracter și altă logică decât cele cu care am fost obișnuiți. „Stilul național”, în atâtea feluri compromis până acum, este în dispariție, fără să plângem prea mult. El va ieși poate mai izbutit mâine din intuiția genială a unui artist încă așteptat, și s-ar putea să se nască chiar din formele acestei arte moderne, azi de un caracter atât de internațional. Dar pentru aceasta va fi nevoie de o disciplină estetică și de un studiu adâncit, pe care nu le întâlnim încă decât prea rar în clădirile ce se ridică acum. Însuși stilul modern, plecat din principiile severe ale logicii matematice a materialelor și ale maximei simplificări de forme, este amenințat de a fi compromis în arhitectura

noastră de zelul unor artiști care nu i-au înțeles pe deplin sensul. Căci betonul armat nu este indicat pentru a clădi din el casele împodobite cu o sută de balconașe, casele-bomboniere, sau casele îmbrăcate în floricele de tencuială care se văd astăzi în București. Asemenea podoabe au fost prea mult cultivate în „stilul național” al arhitecților de până acum, și ele trebuie să dispară acolo unde linia nu cere a fi decât esențială, organică, monumentală.

Și pentru a nu uita cu totul de trecut, să notăm că nici în acest an n-a dispărut încă Arcul de Triumf 1S1, a cărui tristă mizerie este concesionată azi de edilitatea urbanistă afișajului public.

Sculptura

Sculptura a fost poate arta în cea mai mare deficiență în răstimpul anului care a trecut. Încurajarea oficială i-a lipsit aproape cu totul, ca și aceea mai modestă a particularilor. Expoziții aproape nu s-au făcut, în afară de manifestarea colectivă a Salonului Oficial, sau a unor grupuri restrânse de artiști, unde numele unor Jalea, Han, Medrea, Storck trebuie citate alături de mai tinerii Onofrei, Baraschi, Céline Emilian ș.a. iar ca expoziții personale nu s-ar putea menționa mai mult decât pe acelea ale d-nei Milita Pătrașcu și domnului MacConstantinescu. Cea dintâi, bogată în plăsmuiri nervoase, care trec cu ușurință de la plastica simplificărilor elementare până la acuitatea unei observații de-a dreptul realiste, s-a aplicat de rândul acesta îndeosebi portretisticii mici, în care a reușit lucruri de o uimitoare vivacitate. Cel de al doilea, stăruind în predilecția sa pentru sculptura decorativă, a prezentat încercări variate, în care materialele cele mai diverse se aliază cu o linie întotdeauna agreabilă.

N-au lipsit totuși nici întrecerile publice pentru monumente de oarecare importanță, și ele au dat chiar loc la unele episoade răsunătoare. Concursul pentru *Monumentul Infanteriei*, ca și cel pentru *Spiru Haret*, au

pus din nou la încercare inspirația de anvergură a artiștilor de toate categoriile 182. Rezultatele estetice au rămas însă disproporționate față de furtuna de patimi dezlănțuită. Artiștii au luptat și cu dalta și cu condeii, și puțin a lipsit să nu vedem încrucișându-se și pistoalele în numele artei. Polemica, regretabilă în sine, n-a fost lipsită totuși de o justificare, care privește nu numai cazul în speță, ci criteriile în genere ale oficialităților noastre în materie de artă. S-a dovedit marea eroare ce se comite încredințându-se arbitrajul vieții noastre artistice unor diletanți, oricât de importanți ar fi ei, a căror autoritate se exercită în birouri, dar nu poate fi acceptată și de cei pentru care arta reprezintă însăși condiția existenței. Eroarea continuă și acum, și nu sunt mari speranțe ca bunul simț să învingă atât de repede. Să ne bucurăm totuși că de pe urma acestei bătălii, în care lănci s-au rupt cu atâta zgomot, ne vom alege măcar cu un monument în care inteligența plastică a domnului Jalea va trebui să caute liniile epice ce i se cer pentru această operă.

O încercare destul de crudă, care trebuie trecută tot în seama acestui an, și care împruținează sculptura românească, este moartea lui Paciurea. Expoziția organizată recent prin grija Ministerului instrucțiunii publice a arătat, prin mănunchiul de opere prezentat cu pietate, câte virtuți ascundea sufletul chinuit al acestui artist. Viziunea lui îndrăznească, uneori avântată către monumental, alteori întoarsă către o fantezie înflorită, aproape picturală, sau către căutarea unor forme enigmatice, trecuse prin apropierea celor mai mari inspirații ale dăltii, din care își făcuse maestrul săi îndepărtați. De la Michelangelo, pe care îl recunoaștem în liniile aprige ale unora din lucrările mai vechi, și până la Brâncuși, care apare în formele simplificate și rudimentare ale altora mai noi, inspirația lui trecuse, cu ciudate oscilații, pe lângă bizantinul liniar și euritm, pe lângă

barocul dinamic și contorsionat, pe lângă impresionismul pictural al lui Rodin, sau pe lângă acel ciudat simbolism al *Himerelor* plătuite de artist în vremea din urmă. În toate, însă, ochiul sculptorului era pătrunzător și ingenios. Materia ieșea din mâna sa calcinată parcă de o flacără spirituală, iar linia câștiga uneori o forță atât de expresivă, o concentrare atât de stranie, încât în lucrări cum este portretul lui *Brezeanu*, ajungea să se impună printre cele mai puternice creații ale sculpturii românești.

Pictura

Cu adversități destul de mari a avut de luptat și pictura, care totuși a rămas, alături de literatură, arta cea mai fecundă din România. O lovitură dictatorială, justificată pe temeuri de tradiționalism estetic, a încercat să suprimă Salonul Oficial, care reprezenta străduința colectivă de atâția ani a înseși artei românești. Pe aceleași temeuri, Ministerul instrucțiunii publice, cuprins de panică în fața manifestărilor artistice, ar fi putut decreta închiderea tuturor teatrelor și a sălilor de concert, suprimarea poate și a literaturii și chiar a scrisului și „în ultima instanță, propria sa suprimare, ca a unei existențe rămasă fără scop. Din fericire, hotărârea prea energică a putut fi oprită la timp. Și Salonul de toamnă al Desenului și al Gravurii, alături de expoziția vrednică de laudă a operelor lui Paciurea, au demonstrat suficient nedreptatea unei măsuri care se întorcea și împotriva artiștilor și a artei românești.

Un eveniment consolator, pentru care trebuie să fim recunoscători Academiei Române, a fost comemorarea lui Ion Andreescu. Marele artist necunoscut, ale cărui merite sunt poate mai mult lăudate decât înțelese, ne-a fost prezentat la Fundația Dalles în aspectele diverse ale activității lui atât de scurtă și de dureroasă. Cercetătorul atent l-a putut urmări în toate meandrele formației sale aproape de autodidact, de la începuturile puerile ale

primilor ani de la Buzău, până la creațiile de o sensibilitate atât de înaltă realizate mai târziu, când sărmana lui umbră omenească își purta suferința printre contemporanii care îl ignorau. Alături de el, Grigorescu și Luchian și-au reîmpropătat amintirea prin desenele și acuarelele prezentate în aceeași expoziție.

Dar în afară de aceste manifestări sub auspicii oficiale, n-au lipsit nici expozițiile personale sau colective ale artiștilor actuali, în care opere de valoare au fost prezentate publicului. Dacă n-aș menționa decât expozițiile unor artiști de prestigiu, ca Iser, Theodorescu-Sion, Bunescu, d-na Cuțescu-Storck, Marcel Iancu sau d-na Popea, și încă ar fi suficient pentru a considera bogat acest an atât de puțin generos pentru slujitorii artei. Și nu trebuie să-i uităm nici pe artiștii mai tineri, cei mai încercați de dușmănia vremii, care totuși, în expoziții colective mai cu seamă, ne-au adus roadele pline de făgăduieli, uneori și de realizări, ale inspirației lor. Astfel am avut la „Arta nouă” grupul d-lor Marcel Iancu, Maxy, Henry Daniel și al doamnelor Nina Arbore, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Tania Șeptilici, Margareta Sterian, Micaela Eleutheriade, Cornelia Babic-Daniel, Olga Greceanu, Milita Pătrașcu, Claudia Millian, „Grupul nostru”, apoi, cu Margareta Sterian, Casilda Miracovici, Băjenaru, Ștefan Constantinescu, Demian, Ionescu-Sin, Al. Moscu, Nichita, Papatriandafil, Phoebus și Soroceanu. Sau grupul mai restrâns Țâțâna Căpitănescu, Ștefan Constantinescu, Jean David, H. Avachian, toți întrecându-se cu un entuziasm demn de laudă pe un drum atât de spinos cum este astăzi cel al artei românești. Notez apoi Salonul de Toamnă al tinerilor, înjghebare de solidaritate profesională, care nu se află la prima manifestare și merită să fie urmărită cu interes.

Iar pentru ca să nu uit nimic din socoteala acestui an, al cărui corn de abundență a fost câteodată și îndoliat, să

amintim și dispariția recentă a unuia din artiștii prețuiți de generația mai veche, Nicolae Vermont. Pictura lui, prea mult literaturizată și urmărind un „frumos” exterior, din care n-au lipsit temele religioase alături de pitorescul țigăncilor sau al aspectelor bucureștene, are azi mai puțini admiratori decât odinioară. Artistul a fost însă un nobil temperament, devotat artei sale și servind-o cu acea probitate și convingere care îi câștigase stima contemporanilor și i-a creat cercul de simpatii de care s-a bucurat până la urmă.

EXPOZIȚIILE DIN LUNA MARTIE

Zodiac. Există un anotimp al artei? O parabolă secretă care să înscrie mersul creației artistice sub mersul ideal al astrelor? Critica nu s-a pronunțat până acum asupra acestui capitol de astrologie a artei. Dar judecând după expozițiile pe care le-am avut în jurul echinocțiului de primăvară, și după gradul de realizare atins de artiști, aș fi înclinat să cred că luna martie este luna decisivă în calendarul artei, și că între zodia Peștii 3 **r** și aceea a Berbecului ar trebui înscris punctul culminant în creația periodii: a a artiștilor noștri.

Convorbiri literare, Buc., LXVII nr. 4, aprilie 1934, p. 337 - 341

Pictura - „Fiică legitimă a naturii”. Expozițiile din luna aceasta au așezat firește tot pictura pe primul plan între artele românești. Nu mai este nevoie, cred, de nicio explicație - cu atât mai puțin de vreuna astrologică - pentru a sublinia faptul că genul creației plastice românești e genul culorilor, mai elocvente poate pentru ochiul și spiritul nostru decât linia masivă a sculpturii sau logica geometrică și aeriană a arhitecturii. Nu va fi poate toată lumea de acord să aprecieze această înclinație către pictură, dar voi aminti aici cuvintele lui Leonardo da Vinci, care - pictor, arhitect și sculptor - puneă totuși în fruntea artelor pictura, pentru că ea, singura „fiică legitimă a

naturii", știe să considere „cu filosofică și subtilă speculație toate calitățile formelor”. 183

O intrare în istorie. După expoziția consacrată lui I. Negulici, iată-ne în aceeași istorie a artei noastre, o sută de ani mai târziu, la capitolul picturii academice a domnului Ștefan Popescu. Expoziția sa retrospectivă de anul acesta de la Fundația Dalles este într-adevăr sinteza îndelung pregătită cu care artistul ține să se prezinte în fața istoriei. După premiul național, după recunoașterea oficială, nici nu mai rămân alte porți de deschis unei cariere laborioase decât porțile istoriei. Dl. Ștefan Popescu nu pare a dori să mai amâne această intrare triumfală, pe care pictura sa o anunța încă de acum treizeci de ani. Într-adevăr nu avem poate alt artist mai egal cu sine însuși și mai stăpân pe destinul artei sale decât dl. Ștefan Popescu. Pictura sa a însemnat de la început maximum de dexteritate, de realizare facilă și de elocvență, pentru cine caută în artă îndemânarea formei alături de un înțeles agreabil și ușor accesibil. Tablourile sale, unde natura însăși se constrânge grațios pentru a câștiga simetrie, ritm decorativ, pitoresc, sunt definiția înseși a picturii – „artă frumoasă” – în care nu poate exista altă atitudine decât ori acceptare, ori respingere principială. Căci în artă este un fel de prag de cristal inevitabil, față de care nu poți fi decât ori de o parte, ori de alta. Este pragul gustului, care nu coincide cu istoria. Dl. Ștefan Popescu are față de acest prag o poziție hotărâtă, care îi înlesnește admirația unui public larg. Tablourile sale se fac ușor înțelese și măgulesc aspirațiile estetice ale acestui public, căruia nu-i displace ca artistul, ființă singulară de obicei, să se găsească uneori de acord și cu gustul celor mulți. Satisfacția aceasta i-o oferă dl. Ștefan Popescu, iar expoziția sa de acum a fost tocmai ilustrarea în etape variate a unei cariere menținute constant în acest sens.

Pictura flamandă a domnului Bunescu. În același

timp, la Muzeul Simu, am avut expoziția mult mai restrânsă a domnului Marius Bunescu. Cu simplitatea de gând dar și cu patima pentru culoare care îi sunt atât de firești, dl. Bunescu ne-a înfățișat încă o dată rezultatele viguroase ale muncii sale de un an. Priveliști meridionale de la Muntele Athos, sau priveliști bucureștene sub zăpadă, peisajele artistului vorbesc și acum despre aceleași senzuale încântări ale ochiului pentru ceea ce constituie carnația și viața materială a lumii pe care o contemplă. Dl. Bunescu – am mai spus acest lucru și mi se pare potrivit să-i repet – e ca un pictor flamand rătăcit în arta românească. Penelul său zugrăvește lucrurile cu propria lor substanță și creează imagini truculente și strălucitoare care fac să pălească lucrurile însele. De aceea și triumfă arta sa în naturi moarte, pe care artistul pare a le înfăptui nu numai cu simțul ochiului, dar cu toată voluptatea pipăitului, gustului, odoratului, transformate în auxiliare prețioase ale viziunii picturale. În expoziția de acum, *Peștii roșii*, *Piersicile*, *Gutuile* au domnit, ieșite din cămara fermecată de unde artistul va mai scoate încă multe alte bunătăți.

Întoarcerea la Claude Monet. De la dl. Marius Bunescu la dl. Lucian Grigorescu, care și-a avut expoziția în sala de la „Universul”, este de-a dreptul trecerea de la un antipod al artei la celălalt. Lumea de culori și forme stă între amândoi. Dar tot ce se precipită în aglomerări strălucitoare și în concentrări de materie la unul, se evaporă și devine străveziu și fluid la celălalt. Dl. Lucian Grigorescu deșteptase acum câțiva ani mari speranțe, cu tablouriconcentrat zugrăvite, în care lucrurile apăreau văzute mai mult liniar și într-o culoare sobră, tinzând uneori spre cenușiu. A urmat apoi dispariția lui din mișcarea obișnuită a artei noastre. Artistul se retrăsese la Cassis în sudul Franței, unde avea să înceapă pentru el altă existență, consacrată în întregime studiului naturii și

al propriilor sale forțe de creație. Și iată, după o absență, îndelungată, cea dintâi expoziție cu lucrări trimise din ținutul însořit. Este o transformare atât de adâncă și o revelație atât de surprinzătoare noua formă a picturii lui, încât nu mai putem face nicio legătură cu Lucian Grigorescu de acum șapte - opt ani, și cu concepția de artă către care înclina atunci. Este o întoarcere de-a dreptul la Claude Monet, și încă la perioada cea mai frenetică a impresionismului, când zugrăvea *Catedralele* sale imateriale, clădite numai din aglomerări de soare și din reflexe transparente. Peisajele domnului Lucian Grigorescu ne aduc imagini tot atât de diafane, în care totul pare alcătuit numai din curgerea luminii, din vibrația culorilor și din pulberea jucătoare a unei atmosfere întreșesută din irizări de soare. Impresionismul nu și-a pierdut, așadar, toată forța de vrajă coloristică și nici posibilitatea de a duce la creații noi. Dl. Lucian Grigorescu face această demonstrație care este destul de convingătoare. Expoziția de acum, în orice caz, chiar dacă nu va fi imaginea definitivă a artei sale, va rămâne totuși o etapă importantă în cariera acestui pictor, care se îndreaptă fără îndoială către mari realizări.

Arta feminină. Dar iată în acest ansamblu, în care niciunul dintre artiști nu pare să fi luat în glumă lumea pe care a încercat să o zugrăvească, nota mai puțin gravă, însă nu lipsită de reflexie, pe care o aduce umorul artistic al unei femei. Expoziția de acuarele și desene a d-nei Lucia Demetriade-Bălăcescu, la „Hasefer”, a adăugat pagini noi și scânteietoare la seria atâtor altor imagini cu care artista s-a făcut până acum apreciată. Nu este vorba de vreo transformare de viziune sau manieră. Penelul ori creionul artistei, incisiv până la a deveni câteodată adevărat vârf de stilet, conturează și acum lucrurile cu aceeași cruzime de observație și cu aceeași intenție ironică pe care le găsim în toate lucrările sale. Sunt numai obiecte noi, supuse

necruțătorului ochi al d-nei Demetriade-Bălăcescu. Iar printre victimele din acest an ale atenției artistei, trebuie să-i numărăm și pe suprarealiști.

Arta feminină și-a avut însă în luna aceasta și o altă reprezentantă în d-na Maria Pană-Buescu, care într-o tehnică personală a încercat a reînnoi meșteșugul decăzut al icoanelor noastre tradiționale. Scopul practic urmărit de artistă n-a scăzut cu nimic valoarea acestei expoziții, în care meșteșugul gravurii s-a aliat cu un delicat simț al culorilor. D-na Pană-Buescu a izbutit să pună în evidență resurse noi pe care vechea noastră artă le poate încă oferi celei moderne.

Dioscurii. Dar seria întreagă trebuie încheiată cu expoziția de mare succes pe care ne-a dat-o la „Cartea Românească” tovărășia obișnuită a d-nei Milita Pătrașcu cu dl. Marcel Iancu. Cei doi artiști au ajuns a fi asociați aproape dioscuric, deși nu știu ce le-ar putea fi comun amândurora în expresia lor artistică. Dl. Marcel Iancu rămâne și în pictură un arhitect, adică un artist care își construiește imaginile după o logică abstractă și pur raționalistă, prin a cărei filieră trece sensibilitatea artistului câștigând în subtilitate, dar pierzând în căldură. D-na Milita Pătrașcu e, dimpotrivă, tot ce poate fi mai viu și mai spontan în intuiția directă a materiei și în redarea sensibilă a imaginilor plastice. Prelucrarea intervine și în sculptura d-sale. Cuvântul ciudat al lui Leonardo despre sculptura - „arte mecanicissima” 184 - nu i se potrivește deloc. Dar prelucrarea aceasta, chiar când este de ordin intelectual, nu suprimă nimic din realitatea viziunii și din forța ei de a captiva sensibilitatea noastră. Sculpturile d-nei Milita Pătrașcu trăiesc și prin sensul expresiv al elementelor, și - dacă mă pot exprima astfel - prin epiderma lor. Sunt realități sensibile, aproape în aceeași ordine cu propriul lor model. Dar arta are ciudățenii pe care logica nu le poate explica întotdeauna. Și nu știu dacă

în înțelegerea perfectă dintre cei doi artiști nu va fi contând poate în primul rând tocmai recunoașterea pe care fiecare o găsește a contrariului său în celălalt. Oricum, arta românească le este datorare amândurora prin puterea atractivă a talentului lor și prin nivelul înalt al creațiilor pe care ni le dau.

SALONUL OFICIAL EXPOZIȚIA ȘIRATO - HAN - TONITZA ȘI R. IOSIF

Salonul oficial. Exprimam în cronica trecută speranța că în Salonul Oficial ce trebuia să se deschidă vom întâlni sinteza artei românești din acest an, definită prin selecție și prin prezentarea cuprinzătoare a artiștilor și a tendințelor manifestate în ultima vreme. Născut din intenții eclectice și pus sub dezinteresate auspicii oficiale, Salonul ar trebui să fie prin definiție o astfel de sinteză, în care să găsim și realizările importante ale artiștilor cu nume mare, și operele demne de atenție ale tinerilor afirmați sau pe cale de a se afirma. Îndrumarea constantă a Salonului nostru Oficial s-a arătat însă puțin favorabilă acestei largi semnificații. Artiștii de renume mai cu seamă, a căror prezență trebuia să dea prestigiu și autoritate acestei manifestări, au înțeles să-și restrângă din ce în ce participarea, făcând loc tinerilor și preferând să-și acorde doar patronajul în juriile organizatoare.

Motivele acestei rezerve ar putea fi multe. Dar cel puțin două din ele par destul de evidente pentru a putea fi subliniate. A fost întâi prea largul acces lăsat elementelor încă neformate, care au dat adeseori acestor Saloane aspectul unui diletantism prea generos încurajat. Elevi care n-au obținut încă note suficiente la „bele-arte”, sau aspiranți la o artă căreia îi ignorau încă exigențele elementare s-au găsit adeseori fără vreun folos real alături de artiști serioși, sau de propriii lor maestri de la care mai aveau încă de învățat. Era dau în/Ci jr t iv v te se pot aprecia acum, când Salonul Oficial a ajuns la o înfățișare

neutra și cu totul juvenilă, care poate fi o manifestare interesantă a anului, dar e prea puțin reprezentativă pentru arta românească. Tendințele îndrăznețe nu se mai întâlnesc, firește. Ele s-au refugiat în alte expoziții colective sau personale. Dar nu se mai întâlnesc nici artiștii cu personalitate consacrată care figurau totuși în Saloane anterioare. Domnii Petrașcu și Bunescu fac singuri excepție între pictori. Pentru folosul expoziției însă și pentru valoarea ei desigur, ar *fi* fost bine să întâlnim alături de ei și pe alții dintre cei care stau astăzi în fruntea artei românești.

Un salon tineresc deci, unde multe elemente apar pentru prima dată în arena artelor noastre plastice; și - lucru de notat - un salon în mare parte feminin, întrecând în această privință cu mult proporția destul de accentuată întâlnită și în Saloanele anterioare. Nu mai puțin de 74 de nume feminine înfloresc expoziția din anul acesta, fără ca impunătoarea colectivitate feminină să cuprindă toate numele ce s-au semnalat în ultimii ani în plastica românească. Nu încape nicio îndoială că în artă, ca și în orice alt domeniu, sensibilitatea și temperamentul feminin pot aduce contribuții de creație dintre cele mai interesante și mai personale. În arta românească, nume ca: Milita Pătrașcu, Liicia Demetriade-Bălăcescu, Céline Emilian, Elena Popea, Olga Greceanu, și altele încă înseamnă destul pentru a ilustra acest lucru. Dar afluența feminină atât de stăruitoare la Saloanele din ultimii ani, culminând cu cel de anul acesta, ne indică și un alt fenomen, care confirmă ceea ce observam mai sus în legătură cu încurajarea acordată de Saloanele noastre diletantismului artistic. Moda picturii și a sculpturii a prins în vremea din urmă aproape ca și moda sportului. Și, ca și în sport, ea a creat două categorii pe care nu e greu să le distingem: profesioniștii și amatorii. Cei din urmă au apărut mai numeroși ca oricând în Salonul de anul acesta și prezența

lor nu este desigur lipsită de importanță pentru înfățișarea generală a acestei manifestări rezumative a noastre... „A

O altă confirmare a aceluiași fenomen? O putem lesne avea trecând în revistă cele peste trei sute de lucrări expuse, sau aruncând fie și numai o. privire generală mai ales asupra picturii. Niciodată poate o expoziție de acest gen n-a lăsat mai mult impresia că e supusă modei. Moda anului este acum 4 e moda griurilor, pe care pictorii și pictorițele le pun în evidență preferându-leul oricăror altor culori. Griul, atât de rar întâlnit în pictura noastră de acum ne câțiva ani, atât de greu de distins în concurența cu alte culori, a devenit dintr-o dată elementul esențial al viziunii noastre picturale și culoarea cea mai la că îndemână pentru a exprima sensibilitatea noastră artistică. Am văzut la Saloiti nul Oficial un perete întreg care s-ar fi putut numi peretele griurilor. Am văra zut Balcicuri în gri, peisaje, naturi moarte, portrete, scene religioase, toate în gri, ca și când această lume din care pictorii noștri s-au inspirat întotdeauna și-ar fi schimbat dintr-odată culoarea, acoperindu-se de o pulbere prețioasă își diafană pe care nimeni n-o văzuse până azi. Și mi-am adus aminte de o observație amuzantă a lui Oscar Wilde, care într-un eseu, judecând pictura impresionistă și pictura engleză mai veche, ajungea la concluzia că ceața Londrei era sau o simplă iluzie optică, sau ea n-a apărut pe malurile Tamisei decât după 1880, de vreme ce înaintea impresionistilor niciun pictor n-a izbutit s-o vadă! în ce mă privește, n-am nimic principial împotriva griului și sunt convins de virtuțile expresive ale acestei subtile culori care, în pictura franceză, de la Poussin și Corot până la pictorii cei mai recentți, de unde se inspiră și tinerii noștri, a putut da valori și aspecte dintre cele mai prețioase. Dar moda griurilor, ivită subit și aplicată ca o rețetă facilă ce nu obligă la sinceritate, este desigur altceva: este un simplu fenomen de imitație care nu trădează decât tot

diletantismul despre care vorbeam. Am ales acest singur exemplu din câte s-ar mai putea sublinia, pentru că el mi s-a părut mai general și mai caracteristic pentru expoziția din acest an. S-ar putea vorbi îndelung însă despre fenomenul de imitație în pictura noastră actuală și despre urmările lui în îndrumarea în genere a artei noastre. El trădează în orice caz o grabă în manifestarea artistică și o formație insuficientă a multora dintre tinerii artiști pe care îi întâlnim la Salonul Oficial.

Dar critica aceasta nu trebuie să scadă meritul altor artiști, al căror talent și a căror seriozitate sunt evidente în această prezentare colectivă. Sunt printre ei destui a căror personalitate este îndeajuns de încercată pentru a nu mai fi nevoie să stăruim asupra lor. Mă refer la artiști ca Bacalu, Băjenaru, Bălțatu, Micaela Eleutheriade, Iorgulescu-Yor, Iosif, Jiquid, Vasile Popescu, Risă Propst-Kreid sau Margareta Sterian. Dar alături de ei trebuie menționați și artiști mai tineri, al căror talent nu poate fi trecut cu vederea, și ale căror lucrări vestesc realizări viitoare demne de interes: Domnii Arnold, Dem. Berea, Ciupe, N. Stoica, G.D. Năsturel, A. Moscu sau d-rele Marcela Cordescu, Adina Paula Moscu, Florența Pretorian, Mandia-Ullea, Vavilyna, Stella Nedelcovici, Maria Mititelu și desigur și alții al căror nume îmi scapă. Cât privește sculptura, nu lipsesc operele d-lor Medrea, Jalea, Han, MacConstantinescu, ca și ale d-nelor Milita Pătrașcu, Céline Emilian și, trebuie să menționez și numele unor artiști tineri ca Boris Caragea, Borgo-Prund, I. Irimescu, ale căror lucrări merită a fi amintite.

Șirato - Tonitza - Han. Odată cu Salonul Oficial am avut însă și o altă expoziție, asupra căreia trebuie să ne oprim pentru că este dintre cele mai importante ale anului: Expoziția grupului Șirato - Tonitza - Han, la Fundația Dalles. Anul trecut, grupul acesta din care făcea parte pictorul mult regretat Șt. Dimitrescu, a avut o expoziție de-

a dreptul senzațională. Ea a revelat triumful pentru mulți neașteptat al artei domnului Șirato care, printr-un fel de mistică renaștere din propria sa cenușă, izbutea să se așeze dintr-odată în rândul marilor noștri pictori. Expoziția din anul acesta era așteptată cu un interes sporit. Succesul de anul trecut făcea necesară o verificare și o confirmare a impresiei puternice lăsată de expoziția precedentă. Dl. Șirato a avut de trecut momente grele. A avut de înfruntat suspiciunile unui spirit critic prevenit, care nu i-ar fi cruțat desigur nicio slăbiciune, nicio șovăială în noua sa ținută de artist consacrat. Dar triumful domnului Șirato s-a dovedit durabil. Așteptările n-au fost înșelate; și mai mult decât atât, pictorul s-a arătat capabil de a continua fără oboseală procesul subtil și adânc al propriei sale limpeziri pentru expresia înaltă pe care o urmărește. Drumul urmat de câțiva ani pentru definirea unei viziuni în care formă și culoare se topesc într-o singură concepție echilibrată și senină, destul de materială pentru a nu ieși în condițiile de consistență ale picturii, destul de spirituală pentru a da totuși sugestia unei arte liberate și aeriene, drumul acesta pe care artistul a izbutit să găsească propria sa revelație, este urmat și acum, cu o înclinare mai accentuată către culoarea pură și ușoară și către luminozitatea mvaluitoare și \i-Santa în expoziția de acum un an, câteva tablouri dintre cele mai bune cuceriseră prin culoarea lor saturată și strălucitoare în care artistul știuse: să capteze lumina ca într-un creuzet misterios. De rândul acesta materia se ușurează se face diafană, irizată de nesfârșite vibrații transparente ce dau preSt'ale fiecărei atingeri de penel. Este o variație nouă de viziune, care ne arată ce putem încă aștepta din jocul neprevăzut și subtil al sensibilității acestui rar artist...

Măhuri de picturile domnului Sirato, inspirate în mare parte de Balcic avem lucrările domnului Tonitza, aducându-ne o viziune izvorâtă din aceleași preferate Nu

se poate face însă nicio comparație între felul de a vedea al unuia și al celuilalt. Dl. Tonitza este de asemenea într-o evidentă transformarea expresiei sale artistice. Dar transformarea sa nu pornește din modificări interioare, din exigentele unei sensibilități care urmărește maximum de diferențiere a propriilor reacții, sau maximum de realizare în redarea acestor diferențieri. Dl. Tonitza pare a fi subjugat de câțva timp de un vis trădător de alinare și înfrumusețare a naturii contemperate. Balcicul său e cufundat într-o ploaie de lumina crudă în care nesfârșite dimineți poetizate par a fi filtrat lumini roze și o Pace se aștern somnoroase pe albele țărături. Formele însele împrumută ondulații și simetrii ritmate, se înscriu în conture simple, a căror armonie liniară pare a voi să trezească îndepărtate melopeice melodii. Este o viziune aproape decorativă a priveliștilor zugrăvite, poetizată și îndulcită printr-o armonie de culoare rară dă sugestii de Japonie și de basm oriental...

Între cei doi artiști atât de divers inspirați de frumuseți candidă și aeriene dl. Han aduce ponderea masivă și gravă a sculpturii sale ginită contrast **g** constructiv. Va fi un studiu de făcut asupra acestui artist care, pornind de la ispitiri impresioniste uneori rodinene, trebuia să alungă la expresia arhitecturală răfă a operelor sale de maturitate, pentru a încerca în urma o trecere către forme mai libere, mai descătuse de geometric, sugermă câteodată apropiere de Maillol. În expoziția de acum, câteva studii de nuduri dau această forță de răsturnare nouă. Dar urmele policetice ale geometismului cultivat atât de artist stăruie încă și acum. Gândirea sa rămâne mea înscrisă în necesitățile logică și de statică constructivistă ce nu pot fi ușor înfrânte. Opera cea mai de seamă din expoziție, nudul de bronz toată calitățile de concepție și de realizare ale sculptorului. Forma e stăpânită, adunată în linii care converg realizarea e simplă și masivă,

concepția întreaga frizatăvo idee care. totodată abstracție voită și construcție adânc, la în materie. Printre operele realizate până acum de dl. Han, *Elegia* aceasta va r mine desigur printre cele mai puternice și mai expresive.

R însif N-aș vrea să termin însă fără a aminti de încă o expoziție deschisă, de curând la Fundația Dalles: expoziția de picturi, desene colorate și gravuri a domnului R Iosif Talentul d-sale nu se face remarcat acum pențiu mina oară. În diverse expoziti! colective sau la Saloanele Oficiale din ultimii am, domnia sa a expus lucrărf-are au meritat atenție prin conștiinciozitatea studiului, Printr-o tehnică cu totul îngrijită și printr-o sobrietate de gust care îi e personală. Gravurile și desenele colorate mai cu seamă, cu acordurile discrete de culori ușoare pe fonduri de negru nuanțat, sunt lucrări în care dl. Iosif realizează efectele sale cele mai reușite. Este o împerechere de pictură și de tehnică grafică, în care se simte studiul îndelungat și pasionat al artistului. Iar din asemenea calități putem aștepta fără îndoială și alte rezultate fericite.

ELENA POPEA

În nimbul auriu al acestei toamne, care pune palete pe cer și suflă smălțuri colorate peste lucruri, anotimpul artistic s-a deschis cu expoziția demnă de interes a d-nei Elena Popea. În sala Dalles, aproape cincizeci de picturi și vreo douăzeci de acuarele și desene colorate aduc încă o dată înaintea publicului talentul acestei artiste, a cărei activitate s-a arătat rodnică în ultimii vreo zece ani.

— Expoziții mai vechi ne-au obișnuit cu viziunea plină de transparențe și de jocuri colorate, pe care pictorița o pune mereu în tablourile sale, oricât de variate sau de opuse îi sunt temele de inspirație. Peisaje și scene olandeze, aspecte pariziene, priveliști sudice de Italie sau Spanie, ori tipuri și aspecte din Ardealul nostru, s-au perindat cicluri-cicluri în expozițiile artistei, căutând parcă

să ne redea nu atât realitatea însăși, cât răsfrângerea ei în oglindiri interioare. D-na Elena Popea nu descrie realitatea și nu ține să-i fie fidelă. Pictura sa nu ne dă itinerarii geografice sau ilustrații ale locurilor văzute. Nu ne dă câteodată nici măcar acea sumă de caractere tipice care poate face specificul unui peisaj. Natura oferă acestei artiste mai mult motive - le-aș numi mai degrabă rudimentare - pe care intuiția sa le prelucrează, le destramă și le recompune, despuindu-le de elemente obiective și creându-le complexități noi de culoare și de spațiu, pentru a ajunge la imagini derivate, în care aflăm mai mult lumea dinăuntru decât lumea din afară a artei. De aceea sunt și atât de asemănătoare aceste priveliști în care cerul și lucruri nordice se răsfrâng la fel cu cele sudice, ca într-un singur caleidoscop colorat, care nu e altul decât ochiul pictoriței. Lumea zugrăvită de ea ne apare astfel fără alt specific decât al acestei viziuni interioare, desfășurată în aceeași fluidă undulare de culori și în același arabesc de linii pe care le-am întâlnit și în expoziții anterioare, definind temperamentul și maniera artei.

Expoziția de acum nu aduce vreo modificare în acest fel de a vedea al pictoriței. Temele de inspirație sunt reveniri la motive înfățișate și altă dată. Spania și Olanda, Italia, Parisul, Ardealul, sunt prezentate din nou, alături de câteva lucrări de natură moartă sau de schițe de portret. Și încă o dată, nu e deloc vizibilă preocuparea artei de a ne da realitatea obiectivă. Lumina gălbuie a Olandei, atmosfera tremurătoare și pudrată a Senei, strălucirea crudă a Sudului se filtrează parcă prin nevăzute filtre pentru a da o singură viziune, de atmosferă, de lumină, de culoare. Arabescul fin și grațios este și acum țesătura principală a tablourilor d-nei Popea. Uneori el e precis vizibil în desenul lucrărilor, tras în negru sau numai zgâriat; alteori, și fără a fi indicat, îl urmărești în

întretăierile capricioase ale planurilor colorate. Dar imaginea, subtil.com *Gândirea, Cluj, XIII nv. 7, noiembrie 1934, p. 298 - 299*

pusă în asemenea jocun de laTM, de compoziție, care e ca un ecran de p., orectar: a lucrarM V

aeriană nu se desfășoară pentru a, ntinTMt fluid și nedefinit artiste, preferă o opt. cu și creează înapoia lucrurilor, care au p De aceea printre lucrările cele fondul iluzoriu și subiectiv al aces or 1 fe: u t din M altor ca unde, înapoia mai bune vom întâln tablouri cumie acea S1 palpabilă a reacatangelor ce se în șira în primul p dematerializată, a catedralei roze, lității, se desfășoară viziunea ușoară, aproape dei Alteori, planurile plutind parcă în fluiditatea cu totul semnificația, de adânc, me ara a, ea, lui ace r aș! n Ian, OTE fac ca în acele sunt fri7P decorative. Rareori imaginea se admmai mult efectul unor schițe p snitialitate decât cea preferată

* - «>;», oare siâlfă îsă SII?!?!: Iii va avea încă de adâncit probleme pe ea y realizeze mai clar viziunea

Lucrări de proporții mai mar,» vor așteptăm în

*** - neîndoielnicului talent al artistei.

SCHWEITZER-CUMPĂNA

ta „rp. cest artist - unul dintre cei mai harnici și mai pasionați de arta sa dar încă atât de puțin familiar în atmosfera artei românești am mai avu ocazia de a vorbi, stăruind asupra formației sale impresionis e.

Pictura sa pornea acum vreo 20 - 25 de am, de la impresionismul munhenez a cărui violentă de culoare și preferință pentru efectele excesive avea „a și - asească în artistul nostru unul din interpreții cei mai convinși și mai con: eent e „Po iție de acum vreo doi am pe care dl. Schweitzer-Cumpana ner oferit-o cri lucrări executate în Franța arăta în chipul cel mai evident cât de subiugat era încă pictorul școlii de la care pornise, chiar atunci e n venea în contact” u o pictură atât de temperată și de

echilibrată cum este cea franceză. Viziunea sa, întrețesută din contraste violente și din tonuu de-uoare ce ating uneori incandescența, izbutea sa transfigureze și să ducă la ttbrima până și peisaiul francez făcut numai din semitonuri, din vibrații ime de lumina „Ifmian de unei atmosfere dulci, aproape periată. Dl Sweitzer-Cumpana le întorcea din Franța tot impresionist, dar impresionismul sau rămânea cel din tinerețe, colorat de aceleași contraste, risipit în aceleași excese care dau picturii sale un aspect de neliniște inexplicabilă și de tumult vizual greu de reținut în cadrul limitat al pânzelor.

O altă expoziție, anul trecut, în care câteva din lucrări exprimau toată virtuozitatea tehnică și totodată concepția întreagă a artistului despre arta sa, ne întărea și mai mult în convingerea că pictura domnului Schweitzer-Cumpăna! ajunsă la maturitate, nu arăta alte dispoziții sau alte orientări decât tot cele inițiale, desprinse de artist din contactul său cu școala müncheneză. Culorile se concentrau pe pânze, se încrucișau în ciocniri violente, explodau în lumini și accente crude, parcă pentru a da obiectelor o expresie crepitantă de materie violentată prin lumină. O masă încărcată cu tacâmuri, cu pahare și cu fructe - una din lucrările cele mai interesante din expoziție - era ca un cânip de bătlie al luminii, în care totul se găsea în adversitate cu tot, se ciocnea în reflexe violente, se sfâșia în traiectorii și în tăişuri luminoase, dând impresia unei adevărate drame cosmice, în care elementele se luptau fiecare pentru exterminarea celorlalte. Dl. Schweitzer-Cumpăna izbutește câteodată să pună ordine în acest zguduitor război ieșit din paleta sa. Împotriva elementelor dezlănțuite, domnia sa găsește atunci secretul magic pentru a le aduce la supunere. Astfel, după învălmășeala crâncenă și amenințătoare la care asisti, observi cu uimire că tabloul e totuși realizat, că masa cu tacâmuri, cu pahare și cu fructe este la locul ei și

că artistul a ținut numai să-ți dea una din iluziile cele mai ciudate, dar și mai riscate ale luminii”.

Luna trecută am avut, în fine, încă o expoziție a domnului Schweitzer-Cumpăna la Ateneul Român. O recapitulare de lucrări mai vechi și un număr destul de mare de lucrări noi, în care temperamentul artistului a avut încă o dată ocazia de a da măsura realizărilor sale. Un Schweitzer-Cumpăna nou nu am găsit însă nici de rândul acesta, poate, dimpotrivă, o înverșunare sporită a artistului asupra mijloacelor sale picturale și asupra problemelor de tehnică arătate și în alte expoziții. Vehemența de expresie s-a concentrat de rândul acesta mai cu seamă în pictura de pastă. Unele tablouri - naturi moarte, mai cu seamă - dădeau imaginea unui senzualism pictural împins atât de departe, încât aveai impresia că mâna care le-a zugrăvit, aglomerând pasta până la exces și dându-i până și elementele de a exprima tactilul și gustozitatea, a avut impulsul de a modela aceste imagini nu în iluzii picturale, ci de-a dreptul în concret și în propria lor materie, pentru a satisface, odată cu văzul, toate celelalte simțuri perceptive.

Este un fel de a zugrăvi care relevă desigur mult temperament, dar care ne face și să ne punem întrebarea despre limitele iluzionismului pictural. Căci pictura e totuși o artă mentală, în care alte senzații decât cele ale ochiului nu trebuie să intre decât tot prin decantarea lor spirituală. Imaginea artistului trebuie să rămână pură de ingredientele realității, chiar dacă preferințele pictorului pot merge până la o adevărată pasiune pentru materia în care lucrează. Dl. Schweitzer-Cumpăna se lasă antrenat prea departe în înclinația sa către concret. Materia sa primează asupra celorlalte condiții ale picturii, ceea ce nu poate fi în avantajul lui. Căci de câte ori paleta sa izbutește totuși să se elibereze de excesul de pastă, iar ochiul se lasă ademenit de contemplarea unor forme mai pure și mai

spiritual văzute, realizarea sa pune în evidență elemente care denotă un pictor cu însușiri adevărate. Voi aminti astfel figurile de *Țărănoi* sau *Portretul unui turc*, din expoziția recentă, care, larg văzute și mai temperat realizate în culoare, nu erau lipsite nici de stil, nici de calități picturale.

Temperamentul domnului Schweitzer-Cumpăna întrece poate aceste realizau. Dar nu știu dacă problema esențială a artei sale nu este tocmai dominarea prop, lu'” temperament, pentru o e. primare mă. limpede 5. mă, echthbrata, în care pictura sa și-ar putea găsi realizări mult mai adâncite și mai durabile.

ISER

O expoziție a lui Iser este întotdeauna o mare sărbătoare a ochilor. Imagini puterăce ieșite din vibrația unei palete pline de strălucire, se întrunesc laolăta pentru a-ți dezvălui în aspecte multiple nu numai viziunea pictorului, Pre^o™ Pa. de concretul lucrurilor, ci și o mare putere de reflexie asupra esențialului alte îasupraproprhl mijloace de creație. De la o expoziție la alta s-a putut urmări această concentrare a artistului asupra 1 elor sale mweu CL

definirea unei expresii căutate, sau pentru adâncirea ei în reluări mereu înnoite

O imagine plăsmuită e pentru el o primă experiență menită să d-o” da™ proces de creație, în care forme și culori sunt neîncetat «penmentate rectate și trecute prin toate retortele unei rare inteligențe artistice, pentru a JJ expresii și interpretări substanțiale, în care imaginea va fi definitiv creai.

Arta lui Iser stă toată în această puternică organizare interioara a viziunii artistice și în metodică orânduire a procesului sau de creați.2. Ue aici și desfășurarea picturii lui în cicluri bine determinate și în reluări ale: unor teme mereu urmărite, studiate și adâncite. De la chipurile de tu.

reuale-dil-JOab/roagf pe care Iser începea să le zugrăvească acum vreo douăzeci de ani când arta nu se concentra mai mult asupra desenului și asupra culorii elocvente prin intensitate, și până la compozițiile sintetice de acum, cu interioare turcești sau până la cadănele înfășurate în albe văluri străvezii, unde pictorul urmărite subț de analize de culoare neîntâlnite în pictura lui mai veche, aceleași imagini au trecut de nenumărate ori pe sub penelul lui, reflectând noi preocupări și noi încercări de realizare a unor intuiții plastice în neîncetata transformare. Arta Jm-Isei s-ar putea urmări astfel cu certitudinea de a-i reconstitui întregul proces de creație în aceste reluări și replăsmuin mereu noi ale unei singure teme u intuiția puternică a artistului se dezvoltă uie secondată și de o lucidă rațiune este țică, ce este capabilă de a adânci probleme și de a duce exprimarea artiști până la esențial...

Expoziția din anul acesta, una dintre cele mai extinse și mai complexe din câte ne-a oferit pictorul până acum, nu face excepție de la aceasta rebus a artei lui Iser. Cicluri noi de inspirație, pline de studiu și concentrare, se a se alături de teme vechi, în care ochiul pictorului stăruind, aduce n noi moduri de a vedea. Chipurile de turcoaise de pildă, sau corn-Po-jk interioare orientale, pe care le-am întâlnit cred în toate expozi 11 încoace, stau alături de temele spaniole ce-l urmăresc numai de câțiva ani ci balerinele sau arlechinii lui binecunoscuți, și de teme mai noi, cum sunt p velistile de parcuri, peisajele dobrogene sau vederile orășenești, bucureștene mai cu seamă, ce par a-l fi interesat mai mult în vremea din urmă.

În toate, arta lui Iser este clădită pe aceleași elemente solide ale unei viziuni clare și sintetice, în care imaginile sunt concepute plastic și realizate cu o mare forță de obiectivare. Nu voi stărui asupra acestor elemente pe care le-am analizat îndeaproape în altă împrejurare.

Desenul lui Iser, puterea lui de concepție în compoziție, sau valoarea expresivă a culorilor lui concentrate și gândite în ritmul plastic al întregii imagini sunt elementele pe care le regăsim și în picturile de acum, așa cum le întâlnim în toată opera artistului.

Dar pictura lui Iser e îndreptată în vremea din urmă și către preocupări noi, pe care pictorul pare a le cultiva cu o stăruință mereu accentuată. Câteva lucrări, printre care voi cita mai cu seamă două-trei din chipurile sale de cadâne sau unele figuri spaniole, prezintă un cromatism și un gen de a trata culoarea care nu erau familiare picturii lui mai vechi. Culoarea intensă, atât de caracteristică lui Iser, urmărind mari efecte plastice și concentrându-se mai cu seamă în tonuri fundamentale de roșu, de verde sau albastru, o regăsim și acum în tablouri care impresionează prin vigoare și strălucire. Dar alături de acestea, ici și colo, în lucrări ce ies mai puțin în evidență deși nu pot fi trecute ușor cu vederea, apar tonuri mai discrete, încercări de a reda transparențe și analize de culoare care ne vorbesc și despre o altă viziune a artistului, mai puțin îndreptată către amploarea formelor și a tonurilor, dar mai subtilă și mai prețioasă poate în efecte. Expoziția anterioară celei de acum sublimase această înclinație, încă nu cu totul decisă, și mi se pare vrednic de notat faptul de a o regăsi și în lucrările prezentate anul acesta.

Dar stăruința principală a artistului în expoziția de acum, ca și în cele de vreo câțiva ani încoace, este fără îndoială peisajul. Plăsmuitor viguros de forme expresive, atent mai cu seamă la plasticitatea și forța lor coloristică, Iser n-a putut ocoli multă vreme o preferință firească pentru pictura de figuri și compoziții, în care arta lui putea atinge dintr-odată realizări maxime. Peisajul îi cerea poate o viziune în alt fel alcătuită, un colorism mai puțin strălucitor dar mai complex și mai analitic, o paletă mai ușoară și mai adaptată jocurilor de transparență și variație

a atmosferei. Iser n-a încetat în anii din urmă să-și îndrepte o mare parte a strădaniilor către această problemă a artei sale. După expoziția de acum câțiva ani cu lucrări făcute în sudul Franței, după expoziția spaniolă sau cea care i-a urmat, expoziția de anul acesta este într-o mare măsură consacrată și ea peisajului.

Transformările de paletă ale pictorului sunt vizibile acum, și pot fi ușor urmărite în lucrările expuse recent. Unele din ele, amintind lucrări mai vechi, sunt concepute într-o culoare densă, puțin diferențiată, în care verdele puternic, albastrul, roșul, țin încă de gama tablourilor lui cu figuri. Sunt peisaje în care artistul rămâne încă la viziunea lor plastică, pe care paleta sa încearcă să o traducă prin efecte de concentrare și strălucire. Culoarea începe a se ușura, iar diferențierile se accentuează numai în lucrările din Spania, sau în cele executate în Dobrogea, unde pictorul pare să fi avut mai mult revelația genului. În altele însă, cele cu priveliști de parcuri mai cu seamă, care îl amintesc poate și pe Ltrillo, realizarea este și mai ușoară, și mai spontană, în contrast cu genul peisajelor mai vechi.

Vom putea deduce din aceste elemente cum va fi paleta de peisagist a pictorului în expozițiile sale viitoare? Cred că încercarea ar fi temerară. Căci Iser este un creator destul de fecund, cu un temperament destul de bogat, pentru a ne putea aștepta oricând în arta sa la noi formule de exprimare și la noi sinteze ale viziunii sale.

EXPOZIȚII BUCUREȘTENE ÎN IANUARIE

Sub cerul plin de toane al lunii din urmă, în care augurn au și citit desigur toate asprimile ca și blândețile ce ne așteaptă, an nou s-a deschis pentru plastica românească, purtător de speranțe și de pregătiri de fapte mari. Anul care a trecut a fost, e drept, un an ca toți anii. Nicio ploaie de stele n-a brăzdat cerul care ne acoperă, niciun stâlp de foc nu s-a ridicat în drumul nostru către

lumea pe care ne-o dorim. Câteodată, călători destinați drumului, ne mulțumim și dacă la popasul obișnuit caravana a izbutit să ajungă fără aventuri prime] dioase și fără mari pierderi. Drumul stă deschis mereu înainte. A om avea poate altă dată popasurile eroice pe care nu le-am avut acum.

La începutul altui an și al altor străduințe, toate optimismele neajung nici îngăduite. Și nu ne vom mira dacă în rândurile celor care au și pășit către himericele cuceriri, vom afla mai cu seamă tineretul, mai nerăbdător și mai dornic de fapte mari. Luna care a trecut a fost, într-adevăr, pentru arta noastră plastică o lună a tineretului. Expozițiile s-au succedat în toate sălile pentru a ne arăta realizările câtorva artiști pe care îi cunoșteam de mai înainte, sau pentru a face intrarea altora mai tineri, ale căror nume le însemnam acum pentru prima oară. Talentele n-au lipsit. Unele sunt chiar destul de încercate și pășesc pe drumul sigur al realizărilor. Celelalte merită să fie și ele amintite, măcar pentru speranțele pe care le pot trezi...

N-a lipsit nici chiar un mic salon al artiștilor tineri, pe care asociația Grupul nostru" I-a organizat la „Mozart”. Fără tendințe-programatice și fără caracterul militant care justifică de obicei asociațiile și grupările în artă, falanga artiștilor despre care vorbim ni s-a prezentat și în alte rânduri cu același caracter de liberă tovarășie ținută laolaltă numai de prietenia dintre membri și poate de un anumit nivel artistic pe care fiecare înțelege să și-i impună. Nu e puțin nici atât pentru stimulentele ce poate rezulta dintr-o astfel de tovarășie, ca și pentru atmosfera de senin idealism pe care o presupunem în sânul comunității. În vremuri în care încurajarea din afara este atât de slabă și în care arta' e din ce în ce mai părăsită sensului de „nobilă inutilitate solidaritatea, fie și platonice, a artiștilor poate fi un serios sprijin al străduințelor lor atât de

PU în Dar Subliniind acest avantaj al tinereii

înjghebări artistice, nu ne putem opri să nu facem și o observație care privește însuși sensul și posibilitățile de Seces ale grupării. De ce oare într-o expoziție atât de restrânsă, în care unu din artiști nu *Idnc* mai mult de două-trei lucrări, să întâlmm atât de puține realizări inedite? Expoziția de anul acesta a avut aproape un caracter retrospectiv. Unele lucrări le-am întâlnit de două și de trei ori în diverse exPozițu-Să fie atât de puțin activi membrii tinerei grupări incit să fie nevoiți să se repete. Expozițiile retrospective nu prezintă interes decât în cazul artiștilor care ex Pu la mari răstimpuri, sau pentru manifestări colective făcute să îmbrățișeze aspecte mult mai cuprinzătoare ale artei. „Grupul nostru” ar câștiga-desigur dacă în aceste întâlniri anuale s-ar prezenta cu realizan noi, care să justifice m-aș vacrifiaul-unei-ex-ozre au neglijat asemenea cerința de noutate, poate fi citat dl. Băjenaru, cu peisajele și naturile sale moarte, în ulei în acuarelă. Este un pictor ale cărui calități n-au trecut neobservat nici n expozițiile anterioare, unde ni s-a arătat întotdeauna destul de preocupat de un cromatism în genere luminos și vibrând în expresii îndrăznețe. Îmi amintesc chiar că într-una din aceste expoziții, paleta sa ataca game de roșuri atât de cutezător întrebuințate, încât i le-am și reproșat atunci pentru excesul la care ajungeau. Expresia artistului era totuși clară și energică, lăsând să se vadă un temperament de colorist capabil de a-și defini impresiile și de a le închea în imagini personale. Nu știu ce a putut interveni pentru ca pictura domnului Băjenaru să ajungă acum la o culoare mult mai puțin limpede și la o viziune câteodată chiar șovăitoare. Până și în acuarele, culoarea sa de acum rămâne tulbure și fără luminozitate. Abia într-o lucrare, sau două, în natura moartă mai cu seamă, reprezentând un *Coș cu fructe pe o masă* - una din lucrările cele mai bune din expoziție - am regăsit calitățile de colorist ale artistului și puțința sa de realizare

armonioasă și clară. În incertitudinea prin care pare să treacă artistul, lucrarea aceasta i-ar putea fi un punct de îndrumare dintre cele mai sigure și mai fericite.

Alături, dl. Papatriandafil a expus numai două lucrări mai vechi, și un desen simplu și de o molatică, aproape simplă execuție.

Mai harnică a fost d-na Nina Arbore, cu uleiurile sale în alb și negru. Desenul extrem de simplificat al artistei și tendința de a izola obiectele pe fonduri netede, fără variații coloristice, dau picturii sale un aer de constrângere, de limitare voită și uneori de monotonie. La aceasta s-a adăugat anul acesta și tonul foarte închis, în unele lucrări aproape fuliginos, al paletii întrebuințate. Am preferat dintre lucrările expuse, gravurile, în care am regăsit și tehnica și stilul pe drept apreciate ale artistei.

Numai două lucrări a prezentat și dl. A. Kessler, pictor cu reale însușiri de colorist și cu înclinații către o viziune analitică a lucrurilor. Picturile prezentate acum au fost oarecum variații pe un singur ton de culoare, nu lipsite însă de armonie și de o justă nuanțare a valorilor.

Despre peisajele bucureștene ale domnului Phoebus am vorbit nu de mult în altă parte, în legătură cu expoziția sa de la „Cartea Românească” Sunt lucrări care făgăduiesc o interesantă evoluție a artistului, eliberat de rigiditatea desenului său de odinioară. Și e de sperat că viziunea aceasta nouă vom putea să i-o apreciem în curând nu numai în peisaje, dar și în portretele și compozițiile sale.

Un panou destul de bogat și de îngrijit a înfățișat dl. Nichita, ale cărui peisaje în ulei ne-au arătat încă o dată. temperamentul echilibrat și expresia facilă a artistului, înclinată către o potolită și egală interpretare a lucrurilor. Coloritul domnului Nichita este plăcut și nu lipsit de strălucire. Viziunea sa în general e aceea a unui pictor care găsește în sine destulă vibrație pentru a da viață lucrurilor. Meșteșugul de asemenea nu-i lipsește. Dar toate

aceste calități sunt poate prea mult ținute pe același plan. Pictura sa rămâne prea egală de la un tablou la altul, pentru ca să nu-i dorim artistului o revizuire a mijloacelor sale picturale și o concentrare mai atentă asupra propriei sale arte, pentru o expresie mai adâncită și mai variată, care nu este în afara posibilităților artistului.

Dl. P. Miracovici s-a prezentat cu panoul cel mai bogat și la locul de onoare al expoziției. Peisajele sale, menținute toate într-un ton de gri-verzui și într-o liniatură moale și simplificată, le-am mai văzut însă în expoziția sa de acum un an, când am remarcat în ele unele amintiri din Corot. Portretul de dimensiuni mari pe care l-a prezentat acum era, cred, singura lucrare nouă. Realizarea lui s-a oprit însă la un colorit prea dulce și la o manieră prea sumară și netedă pentru ca pictura să câștige și expresivitatea necesară.

Despre desenele colorate ale domnului T. Soroceanu am vorbit de asemenea de curând, cu prilejul expoziției artistului la Ateneul Roman. Sunt lucrări în care calitățile de desenator ale domnului Soroceanu apar cu o claritate și o grație spontană, care ne fac să așteptăm cu interes realizările viitoare ale artistului

Lucrări inedite a prezentat dl. A. Moscu, mai cu seamă peisaje în ulei, îngrijit pictate, cu o mare atenție pentru realitatea înfățișată. A. Moscu este-un artist în desfășurare lentă și metodică. Ochiul său știe să urmărească cu răbdare obiectul studiat și să-i redea cu conștiinciozitate și cu scrupul de adevăr. Personalitatea sa poate se cam eclipsează îndărătul acestei obiectivități. Artistul stă direct în umbră, lăsând să vorbească mai mult lucrurile ieșite din mâna sa. Dar cred că, datorită seriozității cu care pictorul urmărește acum numai dobândirea meșteșugului, vom vedea apărând într-o zi, în luciările sale calme și ponderate, și expresia personalității sale acum disimulată.

Lucrări cunoscute a prezentat și dl. Șt. Constantinescu, care și-a avut de curând expoziția sa de acuarele tot la „Mozart”. *Autoportretul* în ulei merită însă a fi reamintit pentru calitățile lui de culoare, ca și pentru execuția sobră și concentrată. A.

Dl. Avakian a adus câteva lucrări noi, reprezentând caricaturi în laviuri ușor colorate. Nota de umor nu le lipsea. Ele erau însă prea expeditiv executate, iar unele aveau prea mult aerul unor încercări, pentru a justifica osteneala de a fi prezentate într-o expoziție. În cartoanele artistului, ele puteau servi mai bine pentru lucrări viitoare mai studiate și mai importante, în care am putea găsi o trăsătură nouă a talentului acestui artist.

Cât privește sculptura, domnii Baraschi și MacConstantinescu au fost singurii care au prezentat câteva lucrări, de asemenea văzute și înainte. Cel dintâi, perseverând într-un – gen prea puțin structural ca să poată reuși în lucrări de plastica mai importante – și o probă destul de elocventă am avut în monumentul de război expus recent în fața Palatului Cercului militar; cel de al doilea, dovedind încă o dată talentul său excepțional pentru o plastică în care tehnica savantă «e aliază întotdeauna cu subtile cunoștințe intelectuale. Chipul de *Korai* arhaică pe care l-a expus acum, ca și figura de *Circe* cu donatelliene amintiri își au locul printre cele mai bune realizări ale domnului MacConstantinescu.

La Ateneul Român, dl. Sever Burada a prezentat un număr destul de însemnat de picturi, peisaje de la Balcic îndeosebi, nuduri, figuri, naturi moarte, reprezentând o activitate de câțiva ani. Dl. Burada este un pictor sânguincios, pentru care materia primă a artei e sentimentul său poetic față de natură. O educație academică, îmbinată cu un colorism de derivație oarecumimpresionistă, formează mijloacele acestei picturi, în care artistul pare să vadă un fel de confesiune

înduioșată a gusturilor și preferințelor sale sentimentale. Paleta sa e albastră și roz; materia e moale și spumoasă; penelul blând, subiectul însuși docil și ușor zâmbitor. Este o imagine a lumii zugrăvită parcă de temperamentul unui poet visător, care, năzuind la o lume mai frumoasă și mai bună decât cea reală, privește lucrurile vărsând întotdeauna și o lacrimă asupra lor...

Cu dl. R. Iosif, care și-a avut expoziția la Dalles, trecem însă la o altă categorie: a artistului preocupat de meșteșugul artei sale și de expresia-pur vizuală a acestei arte. Dl. Iosif este un studios, căruia aproape nu-i găsim pereche printre tinerii noștri artiști. Pornind de la grafică spre pictură, și practicând tehnicile cele mai subtile și dificile, domnia sa își descoperă neîncetat noi probleme de rezolvat și noi studii de întreprins, pentru lămurirea unei viziuni solicitate deopotrivă și de grafică și de pictură. Rezultatele se văd în lucrările întotdeauna interesante pe care le expune. O cunoaștere aprofundată a meșteșugului, o conștiinciozitate rar întâlnită, un bun gust neîndoielnic, dar și o ciudată interferență, uneori voită, alteori poate involuntară, între tehnicile și genurile practicate. Grafica sa se aliază de atâtea ori cu culoarea pentru a obține valori subtile, pe care numai albul și negrul nu le-ar putea da desigur. Dar mai puțin voită e poate pătrunderea viziunii grafice în pictura sa care, din această cauză, rămâne oarecum constrânsa și ținută numai la efecte de mare sobrietate. În expoziția din anul acesta am putut întâlni astfel tablouri în ulei, a căror țesătură intimă era liniatura neagră a desenului, culoarea restrângându-se la un singur ton general, din care artistul se mărginea să scoată nuanțele și valorile necesare. Efectul era fără îndoială prețios. Artistul transpunea în culoare o problemă îndelung studiată de el în alb și negru. Dar prin asemenea experiențe, pictura în sine pierde, împruținându-și fără motiv calitățile ei de culoare și de strălucire. Artă

domnului Iosif va face un pas decisiv numai când va ajunge la o diferențiere limpede a tehnicilor pe care acum stăruiește încă să le îmbine.

Cu expoziția domnului C. Vlădescu de la „Mozart” ieșim desigur din rândul manifestărilor tinerești din luna aceasta. Dl. Vlădescu este un artist care are satisfacția de a-i vedea uneori pe propriii săi elevi expunând. Iar lucrările pe care ni le înfățișează acum vorbesc destul în această privință. Desenul corect, compoziția îngrijită, culoarea bine folosită și mai cu seamă sobrietatea și măsura cu care sunt realizate toate lucrările artistului, sunt ale unui maestru care, înconjurat de tineri ucenici, e conștient de răspunderea sa pentru fiecare atingere a penelului pe pânză.

Îmi rămâne prea puțin loc pentru a vorbi și despre expozițiile celor mai tineri, care vin să se prezinte pentru prima oară publicului. Ele au fost luna aceasta deosebit de numeroase, și câteva din ele măcar au scos în evidență talente în care se pot pune speranțe.

Înainte de a tuturor trebuie să-i menționez desigur pe dl. Bâșcu, ale cărui lucrări expuse la Dalles au revelat un talent cu adevărat remarcabil. Personalitatea artistului e încă nedecisă. În lucrările expuse există moduri de a vedea și preferințe în care ai impresia că ai putea distinge cel puțin trei pictori la un loc. Unul mai sintetic, care încearcă să definească imaginile prin simplificări, atât de linie cât și de culoare; altul destul de sensibil la nuanțe și la o prezentare mai diferențiată a lucrurilor; în sfârșit, în două-trei lucrări cele cu chipuri de mineri văzute în efecte tari de umbră și lumină - avem încercări destul de izbutite într-un gust însă cu totul academic, în contrast cu celelalte picturi prezentate. În toate însă talentul artistului și puterea de a se exprima ușor și personal sunt vizibile. Desfășurarea disciplinată a acestor calități ne va da, desigur, un pictor de care se va ține seama.

Tot la Dalles am avut și expoziția domnului Sorin Ionescu, artist foarte tânăr, cu un talent evident, dar cu o pregătire încă insuficientă pentru pictură. Desenele sale colorate însă, cu vederi din București, sunt excelente și ele ar putea da îndemn artistului pentru cultivarea mai îndeaproape a graficii propriu-zise.

Desenul colorat și acuarela au fost reprezentate și în expozițiile drelor Victoria Constantinescu la „Hasefer”, și Lena Constante la Dalles. Cea dintâi, prezentând schițe de mult bun gust și de o înflorită viziune a Balicului, cea de a doua arătând calități într-un gen miniaturistic și spiritual, în care vedem mai cu seamă posibilitățile unei îndemânate ilustratoare.

În sfârșit o mențiune trebuie făcută și despre expoziția de picturi a d-nei în snrșu o Mozart” ca și despre aceea cu mici sculpturi a

*> „ar5 lind disp” îi pe care studiul stăruitor le-ar putea dezvolta.

THEODORESCU-SION

Judecând arta după sensul ei de gravitație cred că se de ridicare de la pământ și de dematerializare prin armonie. Aceasta arta e muzicala-iustrare & observației de mai Sus o poate constitui oric-e dii-dâfii ssmgip coboare această scară într-un sens invers scopului principal al artei's

Cu pictorul Theodorescu-Sion, la care mă gândesc făcând aceasta *thtrjăă* & *SOR* = Caar = și *\S%Z4%*

+ „O liniilor sau a culorilor în care o analiză amănunțita ar putea ștabi

SSL. i mod?” la A” ac-KRealitatea stă înaintea artistului a.» *, ductilă ce pătrunde în plăsmuirea picturala numai supunându-se ace „ențe Temperamental pictorului îi imprimă sensul de gratros. de volubri ș.

melodic pe care l-am numit muzicalitatea artei.

Temperamentul acesta îl putem urmări aproape în

toată desfășurare a născutului d-ului Theodorescu-Sion. Am în
mina întâmplător un catalog al Salonului. „Tratatul Ut
ECS a Apelelor Clăditămpre-artis făcându
întotdeauna un element de accentuare ritmică, ce ajungea
esențial, constituind preocuparea sa principală.

— Mai târziu, arta domnului Theodorescu-Sion a
devenit mult mai complexă. Linearitatea și stilizarea s-au
atenuat. Culoarea a trecut pe primul plan al preocupării
pictorului. Când Cezanne pătrundea - târziu - în pictura
românească și modifica viziunea mai tuturor artiștilor
noștri, arta domnului Theodorescu-Sion vădea concepția
nouă de spațialitate vizuală și de diferențiere coloristică pe
care marele francez a izbutit să o impună picturii moderne.
În etape succesive, artistul a ajuns până la acele compoziții
complexe de acum vreo zece ani, în care subiectele rustice
se împleteau cu o bogată fantezie, pentru a ne oferi o
adevărată feerie a lumii noastre țărănești, văzută în fluide
armonii coloristice și întrețesută într-un melodios
sentiment idilic.

Pictura domnului Theodorescu-Sion nu se îndepărta
astfel, nici în această formă, de sensul muzical care îi stă
în esență. Dimpotrivă, pictorul găsea noi elemente de
concepție și realizare pentru a răspunde dispozițiilor sale
lăuntrice atât de hotărâte. Experiențele lui tehnice extrem
de variate, neîncetatele transformări de manieră care s-au
putut urmări de la o expoziție la alta, trezind uneori
nedumeriri în privința expresiei artistului, n-au putut
modifica nimic din înclinațiile firești ale pictorului, ispitit
întotdeauna de exigentele muzicale ale temperamentului
său. Tablourile lui se intitulează de atâtea ori „Preludiu”,
„Acord cromatic”, „Acord simfonic”, anume pentru a
sublinia această preocupare. Iar în complexul de valori
coloristice sau de arabescuri lineare care le alcătuiesc, nu
e greu de descoperit adeseori și leit-motivul 18S ce
constituie melodia interioară a acestei arte bazate pe

muzicalitate.

Expoziția din urmă de la Fundația Dalles nu se abate nici ea de la această definiție. Dl. Theodorescu-Sion e mai volubil poate și mai pasionat decât oricând de sensul fluid și cântător al artei sale. Peisaje luminoase, încheiate în suuple linii ondulate, figuri de femei zugrăvite cu o grațioasă întorsătură a penelului, naturi moarte pline de strălucire și ordonate armonic ca niște arpegii colorate se rânduiesc într-o trecere de culori și forme al căror limbaj e plin de claritate și de grație spontană.

E drept, toată această armonie se desfășoară – dacă îmi sunt îngăduiți termenii – mai mult în sensul unei linearități melodice, decât în orchestrația complexă a unei dezvoltări simfonice. În această privință expoziția de acum este o continuare a celei de anul trecut, când pictorul și-a manifestat decis această nouă preferință estetică. Două-trei expoziții anterioare ne arătaseră încă încercări variate ale artistului de a stăruia asupra compoziției unei culori și de a obține, din teme pur coloristice, valori și efecte multiplu armonizate. Expozițiile din urmă par a fi renunțat însă la asemenea elemente, care fac din pictură mai mult o artă de analiză decât una de cursivitate dialectică. Cu dezinvoltura obișnuită, dl. Theodorescu-Sion trece la o atitudine estetică nouă, pe care anul acesta ne-a demonstrat-o în continuare. Artă sa se întoarce de la subtilitățile studiului de pur cromatism la expresia mai clară și mai curgătoare a unei picturi de imagini, în care conture gracile se întâlnesc cu un colorit bogat și elocvent.

Nu va fi desigur nici aceasta ultima formulă a picturii domnului Theodorescu-Sion. Și nu este exius ca, în expoziții viitoare, un pas făcut înapoi să ne întoarcă iarăși la experimentări cromatice, acum părăsite de artist. Artă domnului Theodorescu-Sion ne-a obișnuit cu această mobilitate a preferințelor. Tehnica sa suverană îi îngăduie încercări oricât de capricioase și transformări ale *gusli* *.

& sstssrsss a istjs «VSI artistului.

georg L6WENDAL

— O fost deschis de pictorul Georg Lowendal.

Sezonul artistic de anul acesta a fosta care n-am

Străin de origine, venit a P stabilit în Bucovina unde a fost, cred, avut până acum legături artistice: Cernăuți domnia sa ne-a făcut plăcuta

— Tati, ișat: În variate, de la ulei la paste, deprins să priveasca

Dl. Lowendal este de fapt un și să le redea cu acea grijă lucrurile cu o atenție ti it la artiști care mănuiesc de preferința a exactității pe care nu° mt: ilneșt, giluite de muzicanți sau creionul sau burmul. SchiteleeLr55 Ună cita ascuțime de observație și cita câte un portret sumar, arata mdealui chiar atunci când imaginea precizie de expresie stau la în hârtie. Dl. Lowendal este însă un desenată se reduce la cite-a lm11 otiv Ppână în detaliile cele mai mărunte și spirit aplicativ, în stare a studia un moț P individualizare în adevăr rare. a-l reda cu o grijă de adevăr și cu o Prere We pg aceste calități.

Succesul expoziției sale dmsaelitate realista și cu o insistența

Figurile de țărani, zu Sfavite „gfiicare element, sunt într-adevăr imagini în asupra detaliilor care face plastic ănutului cu forța de expresie, care artistul a izbutit să imbme ic imaginii or sale fără

Reținut și impersonal, urmărind numa țiglăruu amănunt din realitate, altă interpretare decât detalierea cu p portretele migăloase dar pictorul pare a-și fi annn Dr-Ca și acelea, chipurile de o dum valoare, de expresie artistică tătile sale de desenator fidel a n în'r-altfel decât prin netezimea contu într-un gen în care imaginea se definește yiziunea persoana a relor, și unde obiectul însuși este de in P g. redea în pelă a] ele și liberă a artistului despre lucruri Dl. să ne dea astfel o galerie sale o imagine exacta și? bl-va

a niituir yorbește mai mult chipul inveșa mănăstirilor noastre din Eucovi interpretarea lor expresiva saumântat în culori al ne-a arătat și în aceste lucrări viziunea proprie a artistului. Însuflețit pentru imaginea țării noastre, de câtă căldură și sincera pornire e mărturie, care nu ne-a putut lăsa

Expoziția sa a fost în întregime o asemenea mart adăugăm și indiferenți. La aprecierile meritate de care s-a Ducu „a, i j...

cuvântul nostru de prietenie.

Gândirea - Cluj - XIV» r. 8, octombrie 1935, p. 438 - 439

MONUMENTE

La începutul unui nou sezon artistic, când bandierele desfășurate deasupra expozițiilor vestesc pregătiri de noi întreceri și de fapte mari în câmpul artei, eram obișnuiți să-i întâlnim întâi pe pictori, pe cei tineri mai cu seamă, care mai nerăbdători poate, sau cu mai mult spirit de sacrificiu, obișnuiau să se rânduiască în avangarda bătăliei ce avea să înceapă.

Anul acesta am avut însă o surpriză, care a schimbat aspectul obișnuit al lucrurilor. În locul tinerei avangărzi de pictori, sculptura s-a ivit întâi cu armele mai grele ale artiștilor reputați, și n-au fost numai timidele schimburi de focuri ale unor avanposturi, ci o bătălie mare angajată de la început cu desfășurări de forțe și cu obiective importante, cu atacuri și contraatacuri, cu biruințe și înfrângeri, cu morți și răniți rămași pe câmpul de onoare.

preludiu pașnic al acestui fapt de arme care avea să înceapă ceva mai târziu, și nu mai puțin o sărbătoare ce trebuie amintită, a fost inaugurarea la Târgu-Jiu a *Monumentului Ecaterinei Teodoroiu* datorit d-nei Milita Pătrașcu. În piața principală a orașului care se mândrește cu toți marii eroi ai Olteniei, o femeie artistă a imortalizat amintirea altei femei ce s-a jertfit vitejește pentru patrie.

Opera putea fi concepută ca un simbol de gloriificare, sau ca unul de pietate, după cum artistul era înclinat să vadă mai mareț faptul de arme sau sacrificiul de sine al eroinei. D-na Milita Pătrașcu s-a oprit asupra celui de-al doilea sens, care i s-a părut mai adânc și mai elocvent pentru inspirația artistică; monumentul său e un cenotaf, un simulacru de mormânt, c. a? vrea să vorbească nu numai despre faptă ci și despre om, așa cum anticii obișnuiau să facă în memoria eroilor al căror trup căzuse în luptă. Ideea este frumoasă în sine și are și meritul de a ieși din banalitatea monumentelor eroice pe care le întâlnim la fiecare colț de drum. I se cerea artistei numai originalitatea și puterea de realizare pentru a face simbolul destul de expresiv și de adecvat figurii pe care avea să o evoce. D-na Milita Pătrașcu a găsit în arta sa virtuțile de inspirație și de meșteșug pentru o asemenea realizare. Ideea antică a sarcofagului istoriat a trezit fantezia sa ingenioasă, pentru a ilustra în piatra aurie de travertin roman viața de fecioară încununată de martiriu a eroinei. Pe treptele simple, făcute nu atât pentru a fi urcate cât pentru îngenunchere, sarcofagul se înalță masiv, cu acoperământ boltit susținut de cariatide și cu cele patru fețe acoperite de reliefuri care povestesc viața. Ecaterinei. Este o carte deschisă, o carte tot după modelul antic, de piatră, unde trecătorul pios descifrează ipostazele meritorii ale chipului feciorelnic, de la copilăria neprihănită a eroinei, petrecută în tovărășia animalelor pe carele adăpa, până la clipa tragică-a coborârii în mormânt, din care artista a știut să facă o adevărată Pietă. Întreaga stilizare a acestor reliefuri este de altfel inspirată din vechile reprezentări creștine. Rânduirea figurilor, perspectiva prin suprapuneri, compoziția ca și relieful lucrat primitiv și fără multă adâncime, amintesc de imagini pe care le întâlnim pe sarcofage sau pe morminte din primele secole ale creștinismului.

D-na Milita Pătrașcu a izbutit astfel să ne dea, în acest singular monument, nu numai imaginea glorioasă a femeii-ostaș pe care avea să o preamărească, dar și transfigurarea ei, înălțarea ei până la simbol creștin și până la sfințenie.

Meșteșugul artistei, pe care îl prețuiam de mult în operele sale de plastica mai restrânsă se îmbină astfel și cu ideea ce poate da semnificație de valoare și adâncime unei opere monumentale. Este desigur tot ce se poate cere unui artist într-o astfel de încercare. Monumentul de la Orgu-Jiu este acum creația cea mai de seamă a d-nei Milita Pătrașcu. Cu case poate mândri nu numai orașul eroic al Goriului, dar și însăși arta românească.

Inaugurarea pașnică de la Târgu-Jiu avea să preceadă însă cu puțin bătălia cea mare a sculpturii, care este încă în desfășurare. O inițiativa vrednică de laudă a chemat la concurs pe toți artiștii pentru ridicarea i-păă țării a „Monumentelor celor doi regi”!...], Carol I și Perdmmand. În Piața Palatului și în Piața Victoriei, cele două statui ecvestre vor trebui să miază tiseze puterea de concepție și de realizare a artiștilor noștri în aceasta artă grea care e sculptura monumentală. Concursul s-a desfășurat la Fundația Dalles, întrunind aproape treizeci de proiecte, și nu se poate spune că e n-a trezit un mare interes atât în critică cât și în publicul din București. Am asistat într-adevăr nu numai la o întrecere dintre cele mai vii și mai legitime între artiști, dar și la o mare bătălie în presă, unciie machetele mfațișate au fost judecate rând pe rând, cu elogii sau cu severități deseori contradictorii.

Nu am de gând să fac aici vreo apreciere cu privire la clasificarea însăși a lucrărilor. Întâmplarea de a face parte din juriu mă mipiedica sa formulez astfel de aprecieri înainte ca lucrările concursului să fie terminate. Rezultatele generale mi se par însă prea evidente pentru a nu trage din ele unele concluzii privitoare la sculptura

românească în genere. Ele ne arata cel puțin următoarele două lucruri: întâi că nu lipsesc printre setipiiom iioștei de astăzi și artiști care să se poată ridica până la concepția monumentală, dar în același timp – iar acest lucru merită toată atenția – că asemenea artiști sunt prea puțini, sculptura românească rămânând în generalitatea ei mai egra a su nivelul unei arte reprezentative. Talentele nu lipsesc poate. Ele se fac adesea apreciate în sculptura de proporții mai reduse, destinata interioarelor scopului ornamental. Dar lipsa lor de experiența, timiditatea lipsa unei solide cunoașteri a meșteșugului ies la iveală acolo unde nuna meșterului are de dat forme al căror limbaj este făcut pentru mulțime și pentru durată.

Arta monumentală este de altă concepție și de altă execuție decât cea ornamentală și de interior. Ea urmărește o simbolistică și o exprimare genei ica pe care nu le-poate atinge opera de proporții restrânse. Artistul care conce. Pe un monument gândește și creează în numele comunității sau al statului, la e tul său creează simboluri ale istoriei, ale ființei sociale sau ale autorității. El trebuie cultivat deci în acest sens și îndrumat pentru înțelegerea deplină a menirii lui.

De unde îi poate veni însă o asemenea îndrumare, dacă nu tot de la sta. Cine va putea da încurajarea pentru o artă a cărei funcție este atât de de ei minată, decât tot cel care se va folosi de roadele unei asemenea efortări. Concluzia e evidentă și se impune de la sine la sfârșitul acestui concurs at p sunt: sculptura monumentală nu este o inaptitudine a artiștilor noștri. E numai o artă neîndrumată și neîncurajată. Ea se va putea ridica la nivelul altor activități creatoare ale artei românești când pregătirea cu mai multă grijă și când munca lor va fi bine răsplătită. Statul are în această privință îndatoriri de neînlăturat. El poate da îndrumare elemente tinere și poate veghea la organizarea și încurajarea muncii

artiștilor. Ma gândesc mai ales la menirea celor două școli înalte pe care le avem „prit’la Paris, unde sculptorii trimiși pot avea ca misiune speciala pregătirea pentru arta monumentală. Statul poate sprijini apoi aceleași străduințe prin comenzi oficiale încredințate artiștilor de talent, pentru împodobirea orașelor și a instituțiilor publice. Tot el poate îngriji ca ridicarea monumentelor publice în România să fie reglementată în așa fel încât comenzile să fie date numai de organe competente și pe baza unei selecții serioase. Arta românească n-ar avea decât de câștigat de pe urma unor astfel de măsuri care ar susține și ar pune la contribuție munca și talentul artiștilor capabili. Artiștii înșiși s-ar găsi în această concurență pe un alt plan de creație când străduințele lor ar fi prețuite și încurajate. Și poate că, urmând această cale, se vor ivi și talente neașteptate, înăbușite acum de condițiile grele ale vieții și de slaba încurajare pe care o pot aștepta.

CRONICA PLASTICĂ 1935

Îndatoriri de cronicar ne aduc în fiecare an, la căderea ultimei file din calendar, să socotim, ca într-o carte de profit și pierderi, ce s-a realizat și ce nu de către artiști în răstimpul anului care a trecut. Socoteală contabilă, pe care ar trebui s-o repudiem dacă ne-am gândi mai bine cât de relative sunt unitățile ce trebuie să le adunăm și cât de puțin sigură o asemenea aritmetică a unor valori care, de obicei, cresc sau scad în proporție cu perspectiva din ea.re sunt judecate. De la această minimă distanță, o istorie a artei, dacă ar fi posibilă, ar însemna de bună seamă, dacă nu întoarcerea pe dos a adevăratei istorii, cel puțin alcătuirea ei dintr-o sumă de curiozități și paradoxuri ce ne-ar stârni mirarea la fiecare pas. Am afla de pildă dintr-o astfel de istorie că în anul nu știu cât î.e.n., un artist cu mare nume și-a dăruit opera – o statuie – în piața publică, pentru că un ciubotar, privind-o, a găsit-o rău încălțată; că în anul o mie cinci sute și ceva, un pictor

preaieusit a îmbrăcat cu pantaloniși rochie figurile impudice ale lui Michelangelo la Vatican; că ceva mai târziu, la Toledo, un artist - e controversă dacă era nebun sau genial - El Greco, era chemat în fața Inchiziției pentru că într-o icoană zugrăvise arhangheli cu aripi prea lungi; sau în vremuri mai noi, că un arhitect a izbutit să clădească un palat de cristal fără uși și fără ferestre; că un sculptor și-a expus creația

— O statuie ecvestră - pe care publicul neînțelegându-o, a luat-o drept mașină de cusut; sau că un pictor reputat a început, și amenință chiar să sfârșească o mare frescă închinată Aprodului Purice în arta și istoria națională⁸.

Nu voi nega orice utilitate a unei astfel de istorii văzută de la prea scurtă distanță; dar va trebui să recunoaștem că, spre deosebire de istoria adevărată a creațiilor și a valorilor, ea este mai mult o constatare a înclinațiilor și a gustului nostru artistic, în răstimpul limitat pe care îl avem în vedere. Arta este acest fapt curios, pe care nu-l mai întâlnim în alt domeniu de realizare omenească, o creație în care timpul, ca și gustul mereu schimbător, colaborează cu artistul pentru a face opera nemuritoare, sau pentru a o așterne în neant. Câteodată nedreptăți mari se pot întâmpla din această inevitabilă asociere. Opere și artiști de seamă pot fi sacrificați pentru o vreme gustului capricios prin care sunt judecați. Dar nu prea rar asocierea aceasta își justifică îndeajuns și utilitatea când, aducând lucrurile în perspectiva cea potrivită și ștej'gându le ceva din lustrul lor de circumstanță, le așază fără șovăire, uneori și fără milă, la locul exact pe care se cuvine să-i ocupe fiecare în eternitate.

Cu asemenea rezerve și menajamente, pe care nu știu dacă trebuie să le consider optimiste sau pesimiste, ne putem întoarce acum și către lucrurile concrete ce alcătuiesc laolaltă arta românească din 1935.

O plimbare fugară prin București e de ajuns pentru a ne face să luăm primul contact cu una dintre manifestările cele mai importante ale artei noastre din vremea din urmă: arhitectura și urbanismul. Bucureștiul întreg e un vast șantier în care, ca într-o cetate bântuită de cutremure, clădiri și străzi întregi se mistuie peste noapte pentru a face loc altora, după alt plan și altă unduială. Aici, un râu a dispărut pentru a fi înlocuit cu o autostradă, dincolo, o biserică a fost ridicată cu totul de la pământ, pentru a se construi sub ea o movilă înconjurată de apă; iar în Piața Teatrului, încă un Palat al Telefoanelor s-a ridicat pe Broadway-ul românesc. Bucureștiul își înalțăneâncetat creștetul, în aceeași măsură în care își cufundă gleznelor în noroi. Urbanismul său este ca știința aceluia fachir indian care se pricepea să facă j-mii împletite din nisip și palate spânzurate în aer. Jos pe pământ vom regăsi Bucureștiul de altă dată, mai desfundat și mai peticit decât oricând. Tradiția urbanismului nostru este astfel în ființă, la baza chiar a inovațiilor trecătoare ale modei. Și nu cred că e de temut o dispariție a ei prea grabnică. Trecând printre marile clădiri care încep să zgârie-norii orașului nostru, vom maicălcă mea multă vreme prin gropile acestui bun pământ românesc pe care îl iubim cu pulberea, cu glodul și băltoacele lui înflorite.

Pe acest temei de realitate se ridică astăzi și arhitectura românească. Ea este arta cea mai îndrăzneață și mai privilegiată de vremuri pe care o avem. Clădind zi și noapte, arhitecții noștri au izbutit să transforme aspectul Bucureștiului. Arhitectura pe care acum trei-patru ani încă o mai numeam „stil național” a dispărut cu desăvârșire, sau s-a refugiat în localuride Percepții care se ridică în serie prin cartiere. „Stilul nou, arhitectura fără ornamente, sau, după expresia unui arhitect modern „mașina delocuit 188, confortabila, nudă, austeră a luat locul înzorzonatelor clădiri care făcuseră din cartierele noi ale Bucureștiului

nemaivăzute grădini de curiozități. Nu avem a ne plânge de această transformare, în care vedem adaptarea noastră la o viață mai modernă și mai potrivită noilor condiții de existență. Nu avem să regretăm nici dispariția fără remediu a „stilului național”, pe care o soartă prea crudă l-a făcut să se nască fără noroc. O arhitectură românească s-ar putea ivi și din acest stil internațional, în care arhitecții își pot întipări oricând gustul personal și geniul lor de creație. Bucureștiul crește însă fără ca în piețele lui sau în marile clădiri ce se aglomerează să vedem creații fericite ale noii arhitecturi. „Mașina de locuit” triumfă, uniformizând și reducând la minimum ceea ce ar trebui să fie aspectul ei monumental. Personalitatea celui care o gândește și o creează nu apare nicăieri în forme evidente. Să fie o infirmitate a stilului, cum vor să ne lase să credem unii arhitecți? Să fie numai un destin vitreg care pin dește acum și „stilul nou” după cel „național”? Nu vom putea rezolva aici, desigur, această grea problemă. Ne vom mulțumi să constatăm totuși că ceea ce s-a realizat în 1935 lasă încă deschisă o asemenea întrebare esențială.

rhitectura, totuși, datorită unor împrejurări economice foarte favorabile se găsește în plină și prosperă activitate. În condiții mult mai grele, în condiții aproape tragice, s-a găsit anul acesta arta îndeaproape înrudită sculptura al cărei câmp de creație a ajuns de-a dreptul un câmp de bătălie al artiștilor chemați să dea măsura talentului lor de plăsmuitori.

Expozițiile au fost puține și ele nu ne-au adus nici nume noi, nici opere excepționale. Câteva monumente s-au ridicat, la București sau în țara - *Spini Haret* în fața Universității, luând un loc nu ușor de susținut lângă *Gheorghe Lazăr* și *Eliade*, pe care ne-am obișnuit să le socotim printre monumentele noastre cele mai bune *Monumentul Infanteriei* apoi, la Șoseaua Kiseleff, cu ciudata siluetă a unui pilon singuratec, străjuit de baionete

și mitraliere *89, *Monumentul Ecaterinei Teodoroiu* la Târgu-Jiu, unde talentul D-nei Milita Patrașcu a izbutit să îmbine o idee funerară antică cu expresia de pietate și duioșie creștină.

Dar toate aceste lucruri n-ar fi întristat cu nimic viața noastră artistică ar fi fost poate chiar temeieri de satisfacție pentru un asemenea bilanț al anului, dacă un eveniment mai covârșitor n-ar fi aruncat în vremea din urma aproape toată sculptura românească într-un vârtej de lupte și de pasiuni, din care oamenii au ieșit sfâșiați și arta coborâtă. Concursul pentru monumentele regilor Carol I și Ferdinand [...] a dat naștere însă-unul sângeros război, în care arme cu mult mai tăioase și mai ofensive decât daltăși ciocanul s-au încrucișat. Pasiunile sunt în așa fel dezlănțuite și lupta încă atât de apriga -, încât mult ne temem ca nu cumva ideea să triumfe abia când arena va fi plină de sânge și luptătorii toți căzuți pe câmpul de onoare.

În această vreme, un alt monument este în lucru, și fără lupte sau zgomot va ieși în curând la iveală din granitul în care e cioplit: *Monumentul lui Ion*

— C'. Brătianu 190. Îl vom vedea curând la București. Dar, pentru mustrarea artei românești și poate și pentru o învățătură în viitor, el va ieși nu în mina vreunui meșter român - cum am fi dorit - ci din aceea a dalmatmului de mare talent, căruia arta patriei lui îi datorează atâtea creații: Ivan Mestrovici.

Cu pictura - mult mai senină și mai sigură de sine - ne găsim însă fără îndoială în domeniul cel mai activ și mai bogat în realizări al artei noastre plastice. Dacă ne-ar fi îngăduit să ierarhizăm, am putea stabili - chiar un fel de definiție, în aparență glumeață, dar care s-ar putea verifica în toată dezvoltarea artei noastre din ultima vreme: artele plastice românești par a progresa într-adevăr într-un raport invers cu greutatea materialului din care sunt

făcute. Nu știu dacă materialul însuși ar putea fi de vină, dar este sigur că de la arhitectură la sculptură și pictură sunt treptele suitoare ale artei românești.

Expoziții de pictură am avut atât de multe în cursul anului care a trecut, încât ar fi greu și de prisos să le amintim aici pe toate. Numele d-lor Pallady, Șirato și Theodorescu-Sion, Tonitza, Lucian Grigorescu au stat însă în fruntea șirului de artiști ce s-au perindat în sălile de expoziție. Paletele cele mai diverse, inspirațiile cele mai variate, uneori și tendințele artistice cele mai opuse s-au succedat, înfățișând pictura românească sub mai toate aspectele ei. Am avut astfel expozițiile d-lor Miitzner, Jiquid, Iorgulescu-i or, Bacalu, Gheață, Bălțatu, Iosif, Arnold, C.C. Constantinescu, I. Dan, sau ale d-nelor Rodica Maniu, Demetriade-Bălăcescu, R. Propst-Kreid, Nora Steriadi, alături de expoziții colective, cum a fost aceea a „Contemporanului, a „Grupului Nostru sau a „Tinerimii artistice”. Tinerii s-au arătat deosebit de activi și-au izbutit uneori „să trezească speranțe serioase pentru ceea ce se pregătesc să dea artei românești. Numele domnului A. Ciucurencu trebuie amintit mtii pentru calitățile vrednice de luat în seamă pe care le-a demonstrat. Pictura sa arata și sensibilitatea și libertatea de gust ale unui temperament artistic adevărat. va trebui să citez de asemenea numele d-lor I). Bâșcu, Berea, Sorm Ionescu, Popescu-Ghimpați, Siegfried, Iuster, ca și Victoria Constantinescu, care s-au relevat în expozițiile personale și în Saloanele Oficiale din acest* an.

Pictura românească a avut de altfel și o altă manifestare importantă care trebuie amintită aici. La Expoziția Internațională de la Bruxelles, ea a ținut un loc însemnat în Pavilionul românesc închis de curând. A fost confirmarea unui succes mai vechi, pe care arta noastră l-a mai avut în capitala Belgiei cu prilejul expoziției organizate acolo în 1930, când pictura, sculptura și grafica

românească au fost prezentate într-un ansamblu mai larg. De înduacesta, la arta modernă s-a asociat și arta noastră veche, împreună cu cea țărănească. A fost o încercare de sinteză, care a putut pune în evidența elementele cele mai temeinice și mai originale ale inspirației artiștilor noștri.

În încheiere nu trebuie să uităm nici expozițiile de arta strama, toarte importante pe care le-am avut recent în București: Expoziția desenului și graficii engleze, de la Muzeul Toma Stelian, și aceea a picturii franceze moderne, organizată la Fundația Dalles de colecționarul și omul de gust, dl. 1\ Zambaccian. Au fost prilejuri de comparație și de învățatura deopotrivă de bine venite pentru artiștii noștri dornici de a-și adânci propriul meșteșug.

G. PETRAȘCU

La expoziția de artă românească pe care am avut-o anul trecut la Bruxelles în cadrul Expoziției mondiale, un panou întreg dintre cele principale a fost rezervat tablourilor domnului G. Petrașcu. Pictură densă, concentrată, de sonoritate gravă, care în ansamblul expoziției părea a chema mai puțin privirile și a nu putea retine îndeajuns pe vizitatorul grăbit. În fața panoului Ietrașcu se găsea desfășurata pictura domnului Pallady, într-altfel elocventă, prin vibrația de transparentă și puritate a unei viziuni născută numai din lumina și din subtilități coloristice. Cei doi mari artiști, care înfățișează astăzi oarecum antitetic virtuțile cele mai înalte ale picturii românești, se găseau astfel fața în tata, cu lucrări reprezentative ce scoteau și mai mult în evidență contrastul personalităților lor. Era destul de interesant de urmărit efectul pe care îl făcea această opoziție asupra privitorilor. Căci dacă de la prima aruncătură de ochi vizitatorul era ispitit să meargă de-a dreptul la pictura domnului Pallady, un e fiecare tablou îi rezerva o încântare aproape muzicală a simțurilor, el se trezea pe neașteptate înaintea tablourilor domnului Petrașcu, care îl rețineau

îndelung și îl aduceau pe nesimțite la concentrare și reflexie.

Nu s-ar putea defini poate mai bine pictura domnului Petrașcu decât prin acest contrast desăvârșit dintre sensul muzical și aerian al colorismului pe care l reprezintă dl. Pallady, și viziunea propriei sale arte, atât de densă, de întoarsă asupra lucrurilor în sine, de adâncită în materialitate.

Pictura unuia, degajată de realitate, este ca alcătuirea în regiuni impalpabile a unei lumi făcute din transparențe și vibrații; pictura celuilalt e ca o frământare în betonul însuși al lucrurilor, ca o plăsmuire din nou a realității, prin adâncirea în structura vie a materiei, unde sălășluiesc virtuți ascunse, capabile de a da strălucire și valoare nouă lumii întruchipate de artist.

Dl. Petrașcu este un asemenea artist, pentru care realitatea *există*, cu ispite și voluptăți nesfârșite ce cad sub simțurile noastre. Pe pânzele sale realitatea aceasta ia formă în aglomerări sensibile de pastă, în rotunjiri plastice, în concentrări carnale de culori, în catifelări de epidermă, în sclipiri repezi și intense de lumini. E ca o răscolire a întregii materii pe care artistul o are sub ochi, pentru a scoate din ea, cu atingeri măiestrite de penel, tot ce era sensibil dar ascuns, tot ce face vibrația interioară și nebănuită a acestei lumi în aparență puțin schimbătoare, dar atât de vie și de complexă în realitate. O pictură de Petrașcu o privești în întregul ei, pentru voluptatea intensă pe care ți-o comunică imaginea întotdeauna concentrată și adânc vibrantă a artistului, dar o privești întotdeauna cu tot atâta pasiune în elementele ei cele mai intime, pentru că în fiecare centimetru pătrat descoperi o infinitate de nuanțe și efecte fugare ce sunt tot atâtea scăpărări uimitoare ale viziunii artistului, și tot atâtea pătrunderi magice în tainele subtile ale materiei.

De aceea și varietatea relativ restrânsă a tablourilor

domnului Petrașcu și reluarea frecventă a acelorași teme preferate de artist. Căci un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărți, un vas de aramă pe o țesătură colorată reprezintă, pentru acest mod de a privi și de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existențe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci ca într-o lume nesfârșit de schimbătoare. De pe fondurile albastre sau negre ale tablourilor domnului Petrașcu, lumea aceasta în aparență monotonă se întrețese astfel în nesfârșite curcubeie, în care vor juca poate întotdeauna aceleași culori, dar din care magia artistului va ști să scoată mereu alte moduri ale lucrurilor zugrăvite.

Am făcut aceste considerații în legătură cu expoziția recent deschisă de dl. Petrașcu la Fundația Dalles. După trei ani de la expoziția sa trecută, domnia sa vine acum cu aproape trei sute de bucăți noi în care, dacă arta domnului Petrașcu rămâne în esență aceeași pe care o cunoaștem, lumea înfățișată de artist vine cu o mie de aspecte noi. De la tablou la tablou treci cu aceeași încântare pe care nu ți-o poate da decât plenitudinea de senzații și sentiment trezită de penelul unui mare artist. Câteva teme îndeosebi trezesc ecouri mai intense ce stăruie în memorie: peisaje de iarnă, cu alburi afinate în pulberea albăstruie a atmosferei, peisaje venețiene cu lumini nesfârșit jucătoare, naturi moarte cu cărți, cu fructe și cu vase de metal otrăluind în reflexe, sau câteva interioare cu scoarțe și tablouri, în care o luminozitate de ton și o strălucire intensă a culorilor dau aproape un aspect nou picturii domnului Petrașcu. Nu știu dacă seria acestor interioare indică într-adevăr o îndrumare a artistului către alte clarități și modulări de tonuri decât cele de până acum; dar ele se numără oricum în prezenta expoziție printre lucrările cele mai atrăgătoare prin rezonanța mai puțin obișnuită pe care o aduc în pictura domnului Petrașcu. Poate că realizări mai stăruitoare în acest sens vor veni în

expoziții viitoare. Dar și cele de acum ne arată îndeajuns cât este de nesecată sensibilitatea artistului și câtă pasiune înnoitoare însuflețește încă arta sa, pornită din izvoare mereu tinere și neatinse încă de trecerea vremii.

ARTELE ROMÂNEȘTI LA EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE LA PARIS DIN 1937

La începutul lui mai 1937 se va deschide la Paris o mare reexpoziție. internațională 191 consacrată artelor și tehnicilor în viața modernă. România, fiind invitată să participe la această expoziție, se pregătește de pe acum, iar pavilionul pe care îl va ridica, în unul din locurile cele mai frumoase ale expoziției va prezenta laolaltă toate genurile de activitate creatoare ale artei și tehnicii românești...

Un loc însemnat se va acorda, firește, în această manifestare a artelor plastice de toate felurile, începând de la arhitectura și până la artele grafice cupzând deopotrivă creațiile de sine stătătoare, ca și cele ale artelor aplicate la decor și industrie.

Gândul organizatorilor de la Paris este de a arăta că arta poate fi armonizată cu viața și că, mai ales în condițiile actuale, aceasta armonie poate fi realizată până în ultimele detalii ale vieții cotidiene, înlesnind fiecăruia nu numai o viață mai plăcută, dar și sentimentul că viața modernă are un ideal estetic și că nu poate încăpea o ruptură între frumos și util.

Deosebindu-se astfel de alte expoziții anterioare expoziția de la Paris urmărește un dublu scop: acela de a stimula eforturile de creație originală, și de a pune în lumină caracterul modern al acestor creații, răspunzând spânțși gustului vremii noastre. Se renunță, prin urmare, la o prezentare ietrospectivă a artelor. Se expun numai lucrări din ultimii zece ani, excluzându-se în mod riguros după cum spune programul, orice copii, imitații sau contrafaceri de stiluri mai vechi Organizatorii își propun

chiar să dea un impuls spiritelor creatoare pentru realizări cât mai îndrăznețe și mai noi, care să deschidă orizonturi și posibilități inedite pentru viitor...

Pornind de la aceste principii, comisia însărcinată cu organizarea 1 avilionului României și-a îndreptat apelul către toți artiștii romani invitându-i să participe cu eforturile lor de creație la o prezentare cit mai demna a artei noastre în această mare întrecere a artiștilor din toată lumea.

Pentru arta românească, evenimentul are într-adevăr o deosebită însemnătate. Căci nu este vorba numai de a fi prezenți la o manifestare de unde nu va lipsi nicio țară cultă. Dar este prilejul rar al unei selecții riguroase care va trebui să se facă între valorile noastre artistice, și totodată al unul Pe care comisia de organizare vrea să îl dea pentru un spirit de creație mai nou, mai îndrăzneț, mai în acord cu ritmul vremii.

Expozițiile noastre din străinătate au fost până acum mai mult retrospective. Ele au stăruit fie asupra artei noastre populare, în care s-a căutat să se arate elementul specific autohton, fie asupra vechii noastre arte religioase unde cultura românească putea fi înfățișată în caracterele ei arhaice sau, în sfârșit, asupra artei noastre moderne, în care străinii puteau vedea st ruintele succesive de creație ale artiștilor noștri, începând de la un Grigorescu un Aman sau Tattarescu. În acest fel au fost concepute - pentru *am*> le aia decât pe cele mai importante - expoziția de la Paris din 1925 cea de la îi celona din 1929, cele de la Llaga, Amsterdam și Bruxelles din 1930, sau expoziția de acum un an de la Bruxelles, unde arta românească a fost prezentată poate mai sintetic și mai complex decât oricând.

Dar în aceste manifestări, oricât de importante și de reușite, accentul cădea mai cu seamă asupra trecutului, mai puțin asupra prezentului sau a viitorului. Artă

românească, strâns legată de curente și școlile din Apus, se arăta în trecutul ei poate prea mult ca un reflex întârziat al artei apusene; iar întoarcerile ei voite către caracterele autohtone, rustice sau arhaice, o legau și mai mult de perspectiva închisă a trecutului, unde inspirația artistică își poate găsi izvoare vii, dar câteodată și drumuri greșite.

De rândul acesta, perspectiva se deschide în alt fel. Ea merge către accentuarea expresiei moderne, către ideea îndrăzneță, către aspirația spre viitor. O nevoie resimțită de artiștii de pretutindeni îndeamnă către formule de artă mai libere decât cele actuale, către încercări de stil și către aplicații în domeniile cele mai variate. Arhitectura, în primul rând comandă în această mișcare vie de invenție și de creație. De ea se leagă arta nouă a urbanismului modern, ca și tehnicile cele mai diverse asociate cu arta de a construi.

Cu arhitectura se asociază apoi toate artele aplicate și decorative care își pot găsi utilizarea la clădiri. În această direcție străduințele artiștilor sunt foarte mari și ele se vor desfășura pe terenul lor cel mai fecund la expoziția ce se organizează. Un precedent important a fost în această privință Expoziția de la Paris din 1925) 92, când artiștii francezi au putut crea un stil nou decorativ, aplicat nu numai la arhitectură, dar la toate genurile de decorație. Căutări noi vor duce desigur și de rândul acesta la formule noi, a căror aplicare ar putea să schimbe mult aspectul arhitecturii de mâine, ca și al interiorului, în general, de care ne folosim. Dacă rezultatul expoziției în pregătire ar fi doar acesta, și ea va fi adus roade foarte însemnate în ordinea creatoare.

Dar tendința de a se accentua caracterul modern al creației artistice se va manifesta desigur la Paris și pe terenul celorlalte arte – sculptura, pictura sau artele desenului – unde expresia individuală este mai la largul ei,

și unde creațiile cele mai de seamă sunt posibile. Desigur, nu este de așteptat ca o astfel de împrejurare să determine prin ea însăși o viziune nouă în pictură, o concepție statuară care să facă epocă, o tehnică sau o expresie sintetică în gravură. Căci aceste rezultate însumează de obicei străduințe îndelungate, și ele sunt legate mai degrabă de experiențe interioare necondiționate ale artistului, și de realizări ce nu pot fi comandate, ale geniului creator. Dar din expresia variată a artelor plastice de astăzi, din operele ce ilustrează pretutindeni mișcarea actuală de creație, organizatorii Expoziției de la Paris vor alege ceea ce reprezintă tendințele cele mai curajoase, realizările sau încercările cele mai avansate, în care gustul vremii noastre sau chiar anticipări nu deplin realizate își vor găsi oglindirea clară și puternic luminată.

Într-un asemenea cadru va trebui să se înfățișeze la Paris și arta românească... Problema nu va fi deloc ușoară. Căci în mișcarea artistică contemporană sunt puține țări care își pot revendica meritul de a fi deschis orizonturi noi, sau de a fi venit cu creații revoluționare. Parisul, ca centru artistic, este astăzi atât de mult înaintea tuturor, încât, mai cu seamă în pictură și sculptură – în ce ne privește pe noi însă și în arhitectură – până și cele mai avansate centre sau școli artistice nu apar decât ca reflexe ale artei franceze contemporane. Dintre artiștii noștri, un Brâncuși chiar, azi în primele rânduri ale artei celei mai îndrăznețe, nu ar putea fi situat, nici înțeles, fără aderența lui statornică la mediul artistic și la intelectualitatea pariziană.

Nu va fi vorba, prin urmare, de a merge la Paris pentru a demonstra o noutate neașteptată a artei românești în ansamblul artei europene nici nu vom Gotică de acum până în primăvară artiștii noștri se vor apuca să creeze = opere revoluționare și deschizătoare de noi drumuri. \om ti acolo, cu arta noastră contemporană în

foarte buna tovărășie a mai tuturor țărilor din Europa care în același sens-și sub aceleași influențe se străduiesc să fie creatoare în domeniul artistic...

Dar pentru a ne încadra în linia programului de la Paris și pentru a reuși să cistierăm un loc vrednic în întrecerea atât de vie ce se va desfășura acolo. Va trebui să fim foarte atenți la selectarea operelor pe care le trimitem și mai ales la sensul în care arta românească va fi ilustrată. a trebui ca, dearea noastră artistică din ultimii zece ani, să se aleagă mai cu seamă ceea ce reprezintă un spirit nou și ceea ce poate sta, din acest punct de vedere, alături de arta vie a celorlalte țări. Nu va fi vorba, prin urmare, numai de opere din ultimii zece ani, ci mai cu seamă de spiritul și de tendințele pe care arta noastră le-a manifestat cu mai multă stăruință în aceasta ultima vreme

Pentru realizarea acestui program și pentru a face posibilă cea mai riguroasă și mai justă selecție, comisia însărcinată cu organizarea I avilionuim românesc a adoptat principiul concursului public, adresându-se tutui or artiștilor noștri. Au fost prevăzute o serie întreagă de concursuri și ele privesc toate genurile de manifestare artistică. Astfel:

— Un concurs între arhitecți, pentru construirea pavilionului în care va figura expoziția românească. A fost prima experiență făcutăm acest sens, căci chiar zilele acestea concursul s-a terminat, alegându-se, dintre proiectele prezentate, acela al domnului arhitect Duiliu Marcu. Domnia sa va începe în curând lucrările astfel încât comisia va fi în măsură să stabilească planul definitiv și sistemul de organizare al întregii expoziții. Au mai fost distinse cu prilejul acestui concurs proiectele arhitecților C. Moșinschi, Delavrancea-Gibory și \ an Saanen.

— Un al doilea concurs a fost deschis între sculptori, care va avea loc la începutul lunii noiembrie, pentru statuia ce va fi așezată în vestibulul de onoare.

— Apoi un concurs și mai larg, pentru secțiunea de pictură sculptură, gravură și arte decorative ce se va organiza în pavilion. Concursul se va ține sub forma unui Salon, care se va deschide la 1 decembrie, fiind organizat după modelul saloanelor oficiale obișnuite. Artiștii vor trimite lucrări, fie făcute anume în vederea Expoziției, fie dintre operele lor executate în ultimii zece ani, urmând ca din ele să se facă alegerea acelor care vor fi trimise la Paris.

În sfârșit concursuri speciale au fost prevăzute pentru diverse alte genuri de artă ca artele aplicate la clădiri, la decorația interioară sau mobilier, artele grafice și de ilustrație, sau chiar cele în legătură cu podoaba și cu moda, cărora îi se va da la Paris o atenție deosebită.

Pentru toate aceste concursuri, precum și pentru altele care ulterior s-ar dovedi necesare, au fost întocmite programe amănunțite și ele stau la dispoziția artiștilor. Comisia de organizare nutrește speranța ca artiștii noștri vor da toată atenția apelului ce li s-a adresat, și că vor participa în număr mai mare la concursurile publicate. Arta românească va avea astfel prilejul să se înfățișeze prin ce are mai bun și mai viu, acolo unde fiecare țară va cauta să-și arate contribuția ei în mișcarea de creație a vremii noastre. România are de spus, tai a îndoială, un cuvânt în această privință. Iar cuvântul ei va trebui să fie foști de artiștii și de spiritele creatoare ale țării.

N. DĂRĂSCU

Printre artiștii noștri din generația mijlocie, dl. N; Dărăscu a trecut întotdeauna drept unul din reprezentanții cei mai credincioși ai impresionismului. Clasificarea aceasta, cu care critica l-a onorat încă de acum mai bine de cincisprezece ani și făcut ca numele său să fie foarte des asociat cu acela al domnului J. renadi, încă unul din pictorii care, în arta noastră, au adus cu mai multă viziunea de lumină și de jocuri străvezii de atmosfera a

picturii franceze de după

Claude Monet. **v.**

Dar de la această clasificare, nu lipsită de temei la timpul său, și până astăzi a trecut destulă vreme pentru ca acești doi artiști, pășind în anii lor de plină maturitate, să-și revizuiască mijloacele de expresie, să-și adâncească propria viziune și să-și găsească sensul adevărat al temperamentului lor.

Dl. Steriadi nu a părăsit nici azi impresionismul. Paleta sa este și acum încărcată de culorile filtrate prin lumină, iar viziunea sa nu e mai puțin panziană decât acum douăzeci de ani. În desenele colorate mai cu seamă, în acele fugare schițe de peisaj pline de vervă și spontaneitate, în care liniile se destramă, și se șterg ca într-o vibrație neîncetată a luminii, domnia sa a rămas mai credincios modului de exprimare al impresionismului de după Monet. Dar în tablourile de ulei în expoziția de acum doi ani, atât de însemnata pentru cariera artistului, am găsit și o altă viziune, mult mai plină și mai consistentă, în care o culoare saturată de lumină se așază dens pe pânză, dând imaginii o materialitate și o Greutate care nu mai sunt cele ale picturii din vremea lui Monet. Apropieri de Pissarro erau evidente în acele tablouri și ele ne întorceau oarecum la începuturile impresionismului, acolo de unde pictura moderna avea să-și desfaca apoi drumuri din ce în ce mai eliberate și mai îndrăznețe.

Cu dl. Dărăscu ne aflăm desigur pe aceleași căi, dar evoluția d-sale ne aduce în alte regiuni nu mai puțin interesante pentru pictura de azi. Impresionismul său de acum vreo cincisprezece ani nu mai era desigur acela al lui Monet. Lumea văzută de artist era mereu scăldată în lumina, culorile ei **m** aluite de reverberația orelor și anotimpurilor, dar artistul urmarea și o anume conturare a imaginii, o anume exprimare nu numai a fugarului, dar și a unei realități mai statornice, pe care impresionismul ținuse

să o ignore, aia să o poată totuși înlătura. Dl. Dărăscu era un impresionist prin paleta sa nuanțată, prin subiectele pe care și le căuta de obicei în lagune venețiene prin vinuturi acvatice de Deltă sau Dunăre, sau pe țărmurile însorite ale Dobrogei. Uar ochiul său căuta și găsea, chiar în această lume de fluidități și de pil prin, pune e tari de reazem, conture ale lucrurilor, forme care dezvăluiau viziunea mai adâncă a artistului și oarecum aspirația lui către altceva decât impresionism.

Cunosc unele „Veneții” ale pictorului, cu portice roșcate ogimdându-se în apă – în colecția Băncii Naționale sau în aceea a domnului Irembmski – unde subiectul impresionist este redat prin puternice pete de culoare, care fac plastice până și umbrele fluide aruncate în apă. Într-un alt tablou pe care l-am avut acum un an la Expoziția de la Bruxelles – o priveliște de dealuri dobrogene – ce datează probabil de acum vreo 10 – 11 ani, artistul părăsind aproape preocupările de lumină sau atmosferă, trecea de-a dreptul la frammtarea a lucrurilor și la exprimarea lor în conture viguroase și adâncite. În picturile domnului Dărăscu din această epocă nu lipseau nici lucrări de adevărata compoziție constructivă, cum întâlnim în lucrarea mai veche expusă de curând și ia. *t* undația Dalles, unde un Balcic perspectivice este înfățișat între siluetele înalte ale pietrelor de cimitir turcesc, cu figuri în primul planași cu Imn ondulate de dealuri, care dau o compoziție legată, arhitectural văzuta și plastic exprimata.

Dl. Dărăscu alterna astfel adeseori două moduri de a vedea esențial deosebite. Unul vorbea despre începuturile sale legate de mirajul impresionist; celălalt vestea alte drumuri, mai energic ancorate în concret și îndreptate către un sens mai plastic al picturii. Între aceste două feluri de a vedea era posibila însă și sinteza care, rezumând experiența artistului, să răspundă mai adânc

tem peramentului său. Sinteza aceasta ne-a fost oferită în expoziția cu totul remarcabilă pe care pictorul a prezentat-o de curând la Fundația Dalles. După un lung răstimp în care activitatea sa n-a mai putut fi urmărită decât sporadic, în ba lopnele Oficiale, la expoziții ocazionale, sau prin lucrări intrate în unele colecții particulare, Dl. Dărăscu ni s-a înfățișat în sfârșit cu o mare expoziție, ce trebuie socotită de pe acum ca o etapă decisivă în cariera sa.

Subiectele lucrărilor mai recente nu se îndepărtează prea mult de acelea preferate de artist în picturile sale mai vechi. Peisajul dobrogean sau dunărean și naturile moarte, florile mai cu seamă, constituie și acum temele sale principale. Balcicul îndeosebi, cu aprinsele sale culori și cu jocul nesfârșit al reverberațiilor de lumină, se află pe primul plan al preferințelor artistului. E ca o străduință de a relua mereu aceleași teme de inspirație, parca dintr-o nevoie a pictorului de a da expresie unei viziuni mereu înnoite...

Căci pictura domnului Dărăscu se înfățișează acum cu alte modulații și rezonante decât acelea din lucrările sale mai vechi. Ele pornesc desigur tot din formația sa impresionistă, dar cu o unitate de viziune și cu o putere de realizare a unui ansamblu complex și personal ce scot la iveală toate marile resurse ale acestui pictor, până acum incomplet sau uneori contradictoriu exprimate, impresionismul atenuat al domnului Stenadi se întoarce – după cum am văzut – către viziunea consistentă și uneori aspră a unui Pissarro. Pictura pornita din aceleași zone a domnului Dărăscu se îndreaptă mai degrabă către modul clar și aerian de expresie al lui Cezanne...

N-aș vrea totuși să dau un accent prea puternic acestei apropieri care indică mai mult un punct de contact decât un adevărat model pentru artistul nostru. Căci ceea ce constituie caracterul mai adânc al artei lui Cezanne,

viziunea a constructivă și formală, lumea străvezie și arhitecturala pe care artistu francez o vedea în desfășurarea ideală a unui spațiu pluridimensional, nu se regăsește desigur în opera domnului Dărăscu. Dar fără această vizualitate oarecum rațională, fără căutarea unui sens formal dominant dl. Dărăscu merge totuși pe urmele lui Cezanne în intuiția complexă a desfășurărilor sale spațiale, în valoarea multiplă pe care o dă culorilor, ca și în jocul acelei atmosfere albastru, atât de unitară în tablourile sale de acum. Accentuarea lineara a-formelor nu se mai întâlnește în aceste lucrări; plastica nu mai este delimitata prin conture. Imaginea e mai degrabă fluidă și continuă. Dar desfășurarea ei în adâncime e plină de efecte și de valori sensibile, care dau acestei picturi forța și realitate.

Virtutea domnului Dărăscu constă însă mai cu seamă în intuiția justă și în subtilitatea de exprimare a atmosferei peisajelor sale. În acest sens, impresionismul său își dă astăzi rezultatele cele mai prețioase. Căci ochiul pictorului e în stare de analiza cea mai fină și de surprinderea nuanțelor celor mai precise. Este destul să amintesc din ultima expoziție cele trei pânze în care aceeași imagine a golfului Balcicului e zugrăvită la ore și anotimpuri variate. O asemenea încercare, cu asemenea rezultate, așază pe un artist pe treapta cea mai înaltă a artei sale. Dl. Dărăscu se menține pe această treaptă în cele mai multe din tablourile prezentate în ultima sa expoziție. Peisajele variate, cu efecte multiple de lumină, de iarnă sau de apă, florile delicat zugrăvite pe fonduri nuanțate albastrui, ce par a voi să dea și ecoul cromatic al imaginilor, naturile moarte, ieșite toate din aceeași paletă plină de vibrație și de subtilități sunt ale unui artist stăpân pe secretele artei sale, în stare de a exprima cu libertate și cu accent personal propria sa viziune. Dl. Dărăscu nu ajunge pentru întâia oară la asemenea rezultate. Dar niciodată arta sa n-a

fost mai sigura, mai unitara și mai stăpână pe sine decât acum. Drumul artistului, fără șovăiri, se arata clar și simplu. În pictura românească de astăzi, el se deschide către orizonturile cele mai limpezi.

PICTURA ȘI SCULPTURA ROMÂNEASCĂ LA EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE LA PARIS

În etajul de sus al splendidului pavilion românesc la Expoziția internațională de la Paris din acest an, două mari săli, pe care arhitectul Duiliu Marcu a știut să le facă corespunzătoare și luminoase, înfățișează laolaltă într-o prezentare ordonată operele cele mai de seamă ale artiștilor noștri pictori și sculptori de azi.

Încercarea n-a fost poate fără îndrăzneala pentru o artă tânără ca a noastră și încă puțin cunoscută peste hotare. Alte țări mai mari, cu un trecut artistic mai impunător, erau prezente acolo pentru o întrecere care trebuia să se desfășoare sub ochii scrutători ai criticii, cât și ai milioaneilor de vizitatori. Franța, Germania, Italia, Rusia își deschiseseră expozițiile lor, ca să nu mai vorbesc de țări mai mici, dar nu de nesocotit, cu care ne găseam adeseori în vecimatate, sau de nenumăratele expoziții vremelnice deschise tot la Paris în același timp.

O experiență repetată însă de multe ori în anii de după-război a arătat, uneori chiar peste așteptările noastre, cu câtă simpatie pot fi întâmpinați artiștii. noștri și ce loc înalt pot câștiga în stima oamenilor de gust de peste hotare, când arta lor e prezentată prin opere semnificative și pusă într-un cadru vrednic de ea...

Organizarea expoziției noastre de la Paris în condusă cu atâta însuflețire de profesorul Guști, s-a călăuzit după această experiență. Ea a urmărit să pună. În valoare eforturile de creație ale artiștilor noștri din ultimii zece ani printr-o riguroasă selectare a operelor și printr-o prezentare din care să se poată despre e caracteristicile și tendințele fundamentale ale artei noastre contemporane.

Nu voi stăruia aici asupra amănuntelor pregătirii acestei expoziții precedată de un Salon organizat la București și de laborioase încercări de pajiouri făcute în sălile discrete ale Muzeului Kalinderu. Aproape cinci sute de tablouri au trecut prin mâinile organizatorilor și alte sute au fost cercetate-m muzee și colecții particulare, înainte de a se fi ales cele vreo 60 - 70 de bucăți care au fost expuse apoi la Paris. Efortul pe care l-am depus însă împreună cu prietenul

Jean Steriadi n-a fost de a organiza în Pavilionul României un „Salon sau un repertoriu al artei românești, de unde niciun nume sau niciun aspect al Saloanelor din București să nu lipsească. Expoziția de la Paris avea alt scop. Ea urmărea să dea o sinteză și să vorbească despre posibilitățile artei noastre prin realizările ei cele mai de seamă, și prin opere din care să se înțeleagă caracterul însuși și măsura de originalitate a acestei arte.

În asemenea condiții, firește că rigoarea alegerii nu putea fi decât foarte mare. Ea trebuia să ducă la sacrificii inevitabile; dar avea să îngăduie prin aceasta nivelul înalt care se urmărea. Nivelul acesta se poate judeca acum prin operele care au fost expuse și prin aprecierile pe care le-au putut obține. În critic de seamă, cum este Jean Alazard, a putut scrie într-un articol din „Beaux-Arts” aceste cuvinte care sunt o meritată recunoaștere a artiștilor noștri: „lata o expoziție în care nicio operă nu e indiferentă. În arta aceasta sănătoasă și viguroasă se simte curgând seva unei națiuni rămasă nobilă prin gândire și prin sentiment”.

Asemenea elogi, care n-au fost deloc rare, se răsfrâng, firește, în primul rând asupra câtorva artiști, a căror personalitate a apărut la Paris, așa cum o cunoaștem și de la noi, mai cuprinzătoare și mai adâncită. Numele d-lor Petrașcu și Pallady trebuie amintite numaidecât pentru aprecierile unanime pe care și le-au atras operele lor.

Personalitatea gravă a celui clintii, arzător concentrată asupra materiei, stârnind cu atingerea penelului vibrația însăși a lumii pe care o pictează, a fost înfățișată prin câteva exemple care rezumă aproape întreaga viziune a pictorului. Printre cele nouă tablouri expuse se găsesc portrete, peisaje, naturi moarte, interioare, care pot vorbi deopotrivă ochiului străin, atât prin țesătura magistrală a culorilor, cât și prin ecourile multiple pornite din sufletul artistului.

Arta domnului Pallady se situează oarecum în contrast cu aceea a lui Petrașcu. În *Odaliscele* sale, în interioarele de dimensiuni mari, în naturile moarte, în care obiectele par a visa lângă câte o fereastră deschisă asupra acoperişurilor pariziene, temperamentul senzitiv al pictorului se traduce prin transparențe de culori, prin alăturări prețioase de nuanțe, printr-o limpezime a imaginilor care vorbesc parcă de tinerețea veșnică a artistului. Câteodată numele lui Matisse a fost pus în apropiere cu al artistului nostru, dar se recunoștea și diferența de armonie dintre cei doi și calitatea personală, mereu prezentă, atât în desenul capricios cât și în coloritul lui Pallady.

În fața panoului acestuia, panoul Iser pune în expoziție un alt contrast și o altfel de adâncire a expresiei. Figurile robuste ale *Arlechinadei* sau ale tătăroaicelor pictorului se detașează de pe fondurile închise, cu o forță plastică și o simplificare a formei care nu stau la îndemâna oricărui artist. Ele vorbesc despre o robustețe a inspirației puțin obișnuită, care aliază în pictura noastră gustul stăpânit pentru culoare cu atenția concentrată asupra obiectului. Asemenea preferințe pot porni de la arta lui Cezanne, își pot găsi întâlniri în pictura unui Derain, dar este vorba de atingeri care nu videază în niciun fel o personalitate atât de sigură și de înzestrată cum este aceea a lui Iser.

Înclinația unora dintre artiștii noștri de a da o pictură nu numai de culoare, iar și de expresie a obiectelor sau a formei omenești, este vizibilă de altfel în expoziție și printr-un alt artist, din aceeași generație cu Iser, și anume Camil Ressu. Compoziția sa *Țărani la odihnă*, repetând o temă de mai multe ori reluată de artist, își subliniază caracterul oarecum programatic și prin subiect, și prin stil, și prin dimensiuni.

Dar iată șirul celorlalți, al coloriştilor propriu-zis: Darascu, Stenadi, Sirato Bunescu, Lucian Grigorescu, Vasile Popescu H.H. Catargi, ale căror opere constituie o întreagă suită cromatică, comportând tendințe variate pornite din Dărăscu, unde Vâlcovul stă daturi de Veneția, de Balcic și de dezolatele coline dobrogene, se afla aproape toate nuanțele acestui subtil colorist și neîntrecut interpret al priveliștilor acvatice și al aspectelor de

Orient ale Dobrogei.

Steriadi cu priveliștile sale de la Cassis sau de la București, s-a dovedit, atât de aproape de impresioniștii francezi, încât a putut fi privit ca un demn urmaș al lui Pissarro sau al impresioniștilor parizieni contemporani acestuia.

În tablourile lui Sirato, figuri mai cu seamă, fermecătoare prin distincția de culoare și prin armonia de forme și de nuanțe, un critic a putut nota ambianța melancolică, atât de personală artistului și tonurile sale clare care amintesc uneori

PIC turinesc, rmeairdur și mai aplicat să detașeze însăși forma materială a obiectului din atmosfera care îl înconjoară, a atras atenția prin factura lui energic și prin structura solidă a imaginilor sale. O priveliște de la Muntele Athos a fost mai cu seamă remarcată.

Apoi Lucian Grigorescu, cu țesătura de lumina] Ucatore a tablourilor sale, amintind viziunile cromatice ale unui Claude Monet, \asile P°Pe. se; U. a cărei *Natură*

moartă cu o pornieră a fost atât de apreciată la Salonul Oficia de anul trecut și în care francezii au văzut o reminiscență din Braque interpretată de un penel mlădios și catifelat; H.H. Catargi, cu o *Odalisca*și un peisaj, arătând deopotrivă calitățile unui colorism plm de nuanțe, ca și înclinațiile artistului către pictura de efect decorativ.

Trăsătura decorativă, însoțită însă și de vibrația culorii sau de stilizarea clară a formelor, a fost înfățișată și prin N. N Iomtza și /h-ore-gon cel dintâi prezent prin câteva figuri și peisaje mtens și limpede pictate celălalt prin compoziția de dimensiuni mari de la Pinacoteca din București, mfațism

Un P Alături de aceștia n-a lipsit nici arta de un gust mai potolit și mai academic a lui Ștefan Popescu sau Eustațiu Stoenescu. În *Furnalele de la Reșița* ale primului, dl. Alazard a găsit apropieri de pictura belgianului Conștientin-Meunier în portretele lui Stoenescu erau amintiri evidente din Rembrandt sau din blăt Dar seria de nume și de opere continuă cu d-na Rodica Mamu, ale cărei acuarele n-au trecut neobservate, cu d-na Elena Popea în a casei credare luministică a spațiului e poate o sugestie din André Lothe, cu Muuner credincios impresionismului său din tinerețe chiar în tablouri în care cearcă să se transforme, cu dl. Gheață, aspru în imagim dar nu fără° nota de v-ae personală, cu Iorgulescu-Yor, discipol mea fidel al lui Othon-Tnesz cu el Lucia Demetriade-Bălăcescu, interpreta de emoții acidulate, sau cu artiști ca Marcel Iancu și Maxy, care își puteau găsi aderențe printre pictorii de toate națiile ce expuneau în aceeași vreme la Jeu de Paume.

N-au lipsit nici artiștii mai tineri, ale căror opere au făcut o foarte buna figură” Ștefan Constantinescu, Micaela Eleutheriade, Băjenaru, Al. Ciucurencu, \urii ciupe Al. Moscu, Margareta Sterian și alții, ale căror nume poate îmi scapă acum/în tablourile lor se putea vedea ceea ce

caracterează imara școala românească și străduințele ei merituoase de înnoire.

În secțiunea de sculptură s-a urmărit. să se dea de asemenea o imagine rezumativă și cât mai clară cu putință a artei noastre din ultimii zece ani.

Dl. Constantin Brâncuși a fost prezent cu o singură operă, o formă simplificată în metal cromat, care ispitea prin puritatea absolută a liniei și prin strălucitoare efecte de lumină. Artistul a intitulat-o *L'oiselet*.

Alături de Brâncuși, care ilustra tendința cea mai avansată a artei noastre și a sculpturii de azi în genere, celelalte nume de seamă ale plasticii românești se găseau întrunite cu opere semnificative și adeseori impunătoare.

Dante și *Eminescu* ale lui O. Han se ridică asemeni unor monumente chiar la intrarea în expoziție. Alte opere ale aceluiași artist prezintă aspecte variate ale personalității sale de puternic ideator de forme și de plâsmuitor sigur al materiei...

Sculptorii Medrea și Jalea, care au luat parte activă la decorarea Pavilionului, sunt reprezentați de asemenea printr-o serie de figuri și portrete care redau esențialul artei lor. Alături de ei figurează artiști ca Fritz Storck, Baraschi, Milita Pătrașcu, Margareta Cosăceanu, Borgo-Prund, MacConstantinescu, Serova Medrea și alții.

Nu pot stăruia aici mai mult asupra fiecăruia din artiști sau asupra operelor, care ar merita toate să fie elogiate. Recunoașterea criticii străine este însă destul de elocventă pentru a vorbi despre succesul artiștilor noștri. Este de ajuns poate să amintesc că unul din criticii cei mai mari de astăzi, dl. Lionello Venturi, și-a mărturisit entuziasmul pentru pictura lui Petrașcu în care, după propriile sale cuvinte, descoperea pe neașteptate un mare pictor european. Un articol al domnului Venturi despre această „Întâlnire cu Petrașcu” va apărea curând. În limba română. Mai adaug apoi că, din partea unor personalități

artistice suedeze de seamă s-au depus stăruințe pentru ca întreaga expoziție de pictură și sculptură românească să fie transportată în Suedia, după închiderea Pavilionului nostru. Artiștii români și-au câștigat astfel multe admirații pe deplin justificate. Iar despre arta lor, un critic de autoritatea și valoarea domnului Focillon, a putut scrie aceste cuvinte, care sunt desigur un splendid elogiu al artei românești: „Apreciem chipul în care maestrii acestei tradiții deopotrivă recentă și foarte veche au știut să se înnoiască, mai puțin datorită modei decât datorită lor înșilor, cu acel farmec și acea măsură pe care le-au pierdut mediteraneenii – EXPOZIȚII ÎN LUNA FEBRUARIE

La răscrucea atâtor întâmplări politice și sociale care s-au făcut simțite în ultima vreme, nu s-ar putea spune că arta românească trece prin momentele ei cele mai prielnice. Cronica acestei luni este într-ia devăr lipsită de evenimente deosebite. Artiștii, fiind înclinați să ignore altă realitate decât aceea din care au să-și plămădească arta lor, par să se fi retras pentru vremuri mai bune în singurătatea atelierelor, unde pregătesc poate operele inspirate de mâine. Câțiva s-au încumetat, totuși, să deschidă expoziții. Dar încercarea le-a dat prilej de reflexii amare.

Sălile sunt goale, rari vizitatorii. În tăcere melancolică și reculegere, artistul își contemplă singur propriile-i himere, care nu mai au destule ispite și pentru lumea din afară... w”.

Unii dintre ei s-au asociat pentru a se simți mai bine umăr la umăr: solidaritate colegială și profesională, care poate fi de ajutor pentru aceste vremuri. În pavilionul artelor de la Șosea, de pildă, asociația destul de numeroasă și de ordonată a Artiștilor plastici din învățământul secundar, care se găsește la al treilea salon al său: pictură, sculptură, desen, acuarelă, gravură, artă decorativă și etnografie. Din programul schițat în catalogul

expozițieidesprindem aceste cuvinte care arată oarecum principiul asociației: „Respectăm trecutul, îi păstrăm relicvele cu sfințenie, strângându-le cu credință, ca un omagiu adus frumosului conceput de strămoșii noștri, servind drept izvor de creațiune pentru totdeauna”. Enunțare pedagogică, ce se potrivește cu rosturile acestei asociații și pe care expoziția se străduiește merituos să o ilustreze. Printre artiștii care expun sunt de altfel mulți pe care îi cunoaștem și din manifestări personale sau de la Saloanele Oficiale: ei ocupă un loc de frunte și în cadrul expoziției de acum. Astfel, alături de operele profesorului defunct Dragoe retrescu, pe care

Asociația a ținut să-i comemoreze cu pietate, găsim lucrările d-lor Biju, Brăescu.

Angheluță, Bilițiu, Boicescu, Condoiu, Năsturel, Nițescu, Olinescu, Irimescu, sau ale doamnelor Cristescu-Delighioz, Vasiliu-Ghiață, Vestovschi-Nițescu, Florența Pretorian, Yavilina ș.a., arătând talente vrednice de atenție, care pot aduce o îndrumare nouă învățământului artistic, atât de neglijat până acum în școala românească.

Salonul acesta, deschis cu atâta modestie și prezentat cu atâta cuviință, este într-adevăr util. Și este îmbucurător că de la an la an el s-a jmtut îmbunătăți pentru a ajunge la ținuta demnă de anul acesta. Dar poate că prin el misiunea profesională a acestei Asociații nu este în întregime îndeplinită. Profesorii ne arată printr-un astfel de salon preocupările lor de artiști și nivelul la care se pot ridica în străduințele lor personale. N-ar fi însă de mai puțin interes dacă am putea vedea și rezultatele învățământului lor în școală, metodele pe care le aplică pentru a forma gustul copiilor, încercările de a trezi în ei instinctul către frumos, înțelegerea pentru artă și chiar impulsul de a crea. Expoziții de acest fel, în care firește personalitatea artistică a profesorului ar rămâne în umbră pentru a face loc. demonstrației pedagogice și manifestării

spiritului copiilor, ar fi de cea mai mare utilitate. Ele ar putea duce la o îndrumare nouă în școală și la rezultate concrete care în alte țări se obțin de mult. Anul acesta chiar am văzut o astfel de demonstrație, plină de vivacitate și de inteligență, la Expoziția Internațională de la Paris, în pavilionul unei țări din America de Sud. Să nu mai vorbesc de pedagogia atât de dezvoltată în acest domeniu în țări ca Germania, sau de uimitoarele metode ale japonezilor, care știu să facă din copiii lor adevărați mici artiști. Pedagogia aceasta ar putea să înceapă și la noi prin grija Asociației profesorilor, iar expozițiile de care vorbesc s-ar putea organiza în fiecare an. Am avea prilejul să prețuim astfel îndoite eforturile acestei Asociații, care și-ar îndeplini misiunea ei cea mai firească în câmpul educației.

Un al doilea grup de artiști, mai restrâns și fără îndatoriri programatice, s-a prezentat la Fundația Dalles, sub numele de Grupul plastic ieșean, pictorii A. Clavell, Popa Niculae, Alupi Călin, Cămăruț Mihail și sculptorul Mateescu Ion. Este un fel de deputație artistică pe care venerabila capitală a Moldovei o trimite bucureștenilor, sau, cel puțin, artiștii care compun grupul și-au luat asupra lor acest rol destul de dificil. Spun dificil pentru că până acum lașul, atât de fecund în literatură, nu s-a arătat prea norocos în ceea ce a încercat să ne trimită în artele plastice. Expozițiile periodice ale domnului Băncilă, sau ale unora dintre profesorii Academiei Moldovene nu ne-au deschis zări prea largi către malurile Bahluului. Mărturisim că nici grupul plastic de acum nu vine să spună un cuvânt de malmultă autoritate. Pictorii care îl reprezintă aduc într-adevăr o ambianță comună: un fel de blândețe senzitivă și o atmosferă nostalgică ce se traduc prin predilecția lor pentru flori, pentru priveliști de periferie sau pentru peisajul romantic cu țărânci în iarbă, cu câte o moară părăsită, sau cu călugărițe în prag de mănăstire. Dar atmosfera aceasta are un conținut mai

degrabă sentimental, fără calitățile expresive pe care le cerem artei; un fel de diletantism feminizat și de proporții mici, împărțit laolaltă de artiștii grupului și exprimat cu timiditate și cu mijloace insuficiente. Cât privește sculptura domnului Mateescu, ea primește într-un chip cu totul prematur onorurile unei expoziții. N-am putea-o pune desigur în sarcina lașului, care nu are nimic comun cu aspectul ei.

Dar să nu facem Moldovei vreo nedreptate, căci iată, tot la Fundația Dalles, un alt moldovean, pictorul Adam Bălțatu, despre care trebuie să spunem că ne-a dat în luna aceasta expoziția cea mai vrednică de atenție din câte s-au perindat. Talentul domnului Bălțatu, afirmat de mult, a străbătut etape variate, mereu interesante, în căutarea de a-și găsi o expresie proprie. Începuturile sale în tovărășia pictorului Băeșu erau încă legate de atmosfera Grigoresciană, care mai stăruia în pictura noastră în primii ani de după război; apoi studii mai adâncite și o rafinare neîncetată a paletelor I-au dus la încercări care îl apropiu de pictura mai nouă franceză. O expoziție de acum vreo patru ani la Ateneul Român lăsa să se vadă mai cu seamă sugestiile artei lui Vlaminck și Utrillo; dar în peisajele acelea, de o culoare concentrată, de o viziune a lucrurilor care tindea către simplificare, de o atmosferă cam apăsătoare sub ceruri plumburii, era ca o pulsație lentă ce arăta voința artistului de a spune mai mult și mai personal.

Expoziția de anul acesta e o asemenea ieșire către orizonturi proprii. Peisajele domină și acum, alături de naturi moarte în care pictorul își încearcă virtuozitatea paletelor. Dar penelul se așterne într-altfel pe pânză, căutând alte efecte și sonorități. În pete succesive de culoare, de o vibrație intensă și susținută, imaginile se încheagă puternic, impunându-se deopotrivă prin realitatea lor plastică și coloristică. Lumina e dată în însăși această structură fragmentată și mobilă a materiei. E ca

un fel de ecou al alăturărilor de nuanțe ce compun paleta, de altfel restrânsă, a pictorului. O atmosferă surdă și învăluită pune un fel de notă gravă în peisaje; în naturile moarte – tablourile cu fazani mai cu seamă

— Culi strălucitoare îmbinate cu acururi stinse scot accente rare ce dau intensitate imaginilor. Pictura domnului Bălțatu se îndreaptă astfel către o concentrare și o unitate de ton care înlesnesc artistului puțința unei expresii adâncite. Expoziția de acum este un pas însemnat pe această cale. Iar urmările ei nu vom întârzia să le vedem desigur în ocazii viitoare.

La Fundația Dalles am mai avut, odată cu expoziția domnului Bălțatu, și pe aceea destul de interesantă a trei Letiția Lucasievici: peisaje, interioruri, figuri și portrete, zgrăvite într-o paletă densă, nu lipsită de culori variate și nici de nuanțe căutate cu sârguința. În unele tablouri e chiar un joc obișnuit al artistei de a stabili contraste tari între culorile vii, aprinse de luminile și tonurile potolite, stinse în acururi neutrale. Strădanile pictoriței merg de altfel mai toate către studiul jocurilor de lumină și oarecum către destrămarea prin ele a țesutului culorilor. De aici preferința pentru pictura de interior, cu draperii, cu mobile și bibelouri, asupra cărora penelul aruncă fâsâi policrome de lumină, filtrată parcă prin niște vitralii. Dar concentrarea artistei asupra acestor probleme nu e întotdeauna servită îndeajuns și de ordinea și claritatea în viziunea întregului. Elemente prea numeroase se aglomerează în compoziția tablourilor, obiecte și culori apar deseori confuze, pictorița însăși ezitând între ele, neștiind destul unde penelul trebuie să stăruiască și unde să renunțe, pentru a da concentrare tabloului. O asemenea simplificare și îndreptare către esențial va veni însă desigur printr-o experiență mai îndelungată. Pictura trei Lucasievici prezintă destule calități pentru a îndreptăți așteptările cele mai bune.

Cu mai multă simplitate, cu un fel de sfială chiar față de orice complicații sau dificultăți ni s-a înfățișat, tot acum, un alt artist, pictorul George Bărbieri, în expoziția sa de la „Cartea Românească”. Balcicul de toate zilele al pictorilor noștri reapare sub penelul domnului Bărbieri într-o lungă serie de pânze, în care o culoare mătăsoasă și fluidă îmbracă forme șovăielnic conturate, ce par închipuite mai mult pentru a pluti sau a se destrăma în spațiu. Viziunea domnului Bărbieri nu e lipsită de grație și limezime; paleta sa aduce culori clare, care se pot apropia între ele armonios. Dar ezitarea artistului față de concretul formelor, renunțarea de a pătrunde mai stăruitor în materialitatea lor, înlătură în pictura sa o notă mai accentuată și acea consistență care dă realitate lucrurilor. Într-un tablou sau două, o *Fereastră cu flori* și o *Icoană*, ni s-a părut că vedem și o încercare a pictorului de a trece la o culoare mai concentrată și la forme mai închegate. E poate calea care îl va duce la rezultate noi în pictura sa din expoziții viitoare.

Nu vreau să închei însă această trecere în revistă fără a menționa dintre expozițiile de pictură și pe aceea de la „Mozart”, a domnului Gh. N. Naum. Picturile sale, peisaje brăilene mai cu seamă și naturi moarte, în care este vizibilă influența domnului Theodorescu-Sion, arată calități de culoare și de sensibilitate vrednice de interes. Expoziția de acum ne înfățișează pe lângă picturi și o serie de gravuri în acuatorte, linoleum și în xilografie. Notăm mai cu seamă xilografiile, în care artistul ne dă cu îndemânare o serie de imagini frumos stilizate după fresce și icoane vechi.

Sculptura n-a lipsit nici ea dintre manifestările artistice ale acestei luni. Va trebui amintită în primul rând expoziția de un merit deosebit a domnului Borgo Prund la Fundația Dalles. Talentul atât de personal al artistului, aplicat deopotrivă asupra problemelor de stil, ca și asupra

încercărilor celor mai variate de tehnică și material, ni s-a înfățișat de rândul acesta cu lucrări din care se desprinde tot meșteșugul și toată ingeniozitatea ce stau la îndemâna domnului Borgo Prund. Lucrările în lemn mai cu seamă și cele în aramă bătută pun în evidență calitățile artistului. Ele sunt deopotrivă ale unui sculptor, ca și ale unui decorator. Nu încap nicio îndoială că progresele realizate de dl. Borgo-Prund în vremea din urmă îl situează de pe acum printre artiștii noștri cu cele mai frumoase posibilități.

Mai menționez de asemenea și expoziția de la Ateneul Român a domnului. I. Stanea, care cu un modelaj energic și cu o viață notă de umor, ne-a dat câteva figuri țărănești și unele portrete nu lipsite de expresie și de reale însușiri plastice.

GRIGORESCU: O EXPOZIȚIE CARE TREBUIE ÎNCHISĂ¹⁹⁴

Nu știm bine când s-a născut Grigorescu - în 1838 cum afirmă Vlahuță, în 1834 cum rectifică dl. Virgil Cioflec, în 1835 cum crede alt biograf¹⁹⁵? Documente nu sunt, iar artistul însuși, nepăsător față de asemenea precizii, n-a lăsat nicio mărturie care să ne lămurească. Legăm venirea lui pe lume, destul de vag, de zorii trandafirii ai picturii românești și serbăm centenarul lui acum, pentru a nu lăsa să treacă ultima limită în care ar fi fost posibilă o astfel de amintire.

Prezența lui Grigorescu în conștiința artistică românească este de altfel atât de vie, încât o asemenea sărbătoare nici nu mai are caracterul unei amintiri. Numele pictorului se confundă cu pictura românească, se identifică cu sensibilitatea noastră, cu geniul nației înseși. Imaginile create de el sunt populare, pentru că în frăgezimea culorilor și în grația chipurilor recunoaștem ca într-o oglindă sufletul românesc, înclinat spre cântec și legănat de nostalgii câmpenești...

Dar acest Grigorescu uman și național, din care ne-am făcut un simbol și un interpret sărbătoresc al lumii noastre, ne rămâne încă – oricât de ciudat ar părea – foarte puțin cunoscut în realitatea mai complexă a artei lui. Penelul său neobosit și plin de grații s-a purtat pe pânze vreme de mai bine de o jumătate de veac. Ochiul său a văzut lumea într-o mie de aspecte, pe care uneori le-a prins fugar, dar de atâtea ori le-a adâncit prin studiu și inteligență. De la începuturile copilărești, ale iconițelor făcute după meșteșugul zugravilor, de la primii pași în Franța, pe vremea când pictura însemna Delacroix, Courbert, Millet sau Daumier, și până în ultimii săi ani, care ating vremea (nu și arta) lui Cezanne și Picasso, artistul s-a găsit în contact cu atâtea formemoui de pictură, și-a modificat el însuși neîncetat propria-i viziune, a adâncit sensul artei lui și a primit atâtea influențe, încât studiul amănunțelor, neîncercat până acum asupra operelor lui, ar duce la adevărate descoperiri și la cele mai interesante legături cu pictura europeană contemporană.

Judecata asupra operei lui Grigorescu ne este dată încă și azi așa cum a fost formulată odinioară de Vlahuță, nu prin ceea ce a fost în sine pictura acestui artist, ci prin subiectele pe care ea le-a ilustrat: Grigorescu al peisajului idilic românesc, Grigorescu pictorul războiului de Independență, Grigorescu plăsmuitor al Rodichii, al carelor cu boi și al drumurilor noastre de țară în pulberea verii. Artistul însuși, câștigat de acest succes și cedând oboselii în anii săi din urmă, a justificat o astfel de apreciere. Pictura lui, făcută altă dată din autentice armonii spontane, s-a diluat în transparențele trandafirii ale peisajelor lui din urmă și în grațiile factice ale ciobănașilor și țărăncuțelor făcute pentru buduarele bucureștene.

Acest Grigorescu stăruie a fi prețuit și astăzi, în paguba artistului adevărat, pe care încă îl ignorăm. Un

Grigorescu literaturizat, transformat în pictor de salon și făcut popular prin nesfârșitele reproduceri ale unora din operele lui cele mai slabe. Din cele câteva mii de tablouri pe care le-a pictat, răspândite azi prin atâtea case, un număr foarte restrâns au fost întotdeauna prezentate fie în cărți, fie în expoziții, aducându-ne mereu aceeași imagine a pictorului, deformată, incompletă, micșorată 196. Este imaginea pe care ne-o dau despre el și muzeele, Pinacoteca Statului în primul rând, unde mai mult de o sută de tablouri ne oferă tocmai ceea ce ar trebui mai puțin prezentat din Grigorescu.

Sărbătoarea de azi a artistului ar trebui să fie de fapt prilejul unei reabilitări a lui prin înlesnirea unei cunoașteri mai bune și prin aducerea la lumina a operelor lui de adevărată valoare. Ar fi trebuit organizată o mare expoziție, îndelung pregătită, în care personalitatea pictorului să poată fi urmărită în formația și înfățișările sale multiple, prin tablouri cu grijă alese și bine prezentate. Pe temeiul unei asemenea expoziții s-ar fi putut întreprinde și studiul operei artistului, altfel conceput decât ca o biografie entuziastă împletită cu obișnuitul elogiu al pictorului național. O operă atât de vastă și de inegală ca aceea a lui Grigorescu trebuie catalogată în întregime, cercetată metodic și clasată cu discernământ, pentru a se ajunge la cunoașterea ei deplină și la justa ei valorificare. Lucrul acesta ar trebui făcut de altfel pentru toți artiștii de al căror nume legăm astăzi istoria artei noastre. Cu cât mai mult pentru pictorul în care recunoaștem o expresie atât de semnificativă și din care facem un simbol al artei românești.

O inițiativă de acest fel, care s-ar fi cuvenit să pornească din partea statului, a fost luată din fericire de Academia Română. O expoziție a operelor lui Grigorescu a fost anunțată de venerabila instituție, organizarea ei fiind încredințată omului de gust și prețuitorului devotat al lui

Grigorescu, dl. Virgil Cioflec. Sarcina pe care și-a luat-o dl. Cioflec este mai puțin ușoară decât s-ar putea crede. Căci la dificultățile obișnuite ale unei astfel de expoziții se va adăuga și aceea, mult mai însemnată, de a avea de învins prejudecata stăruitoare a unui Grigorescu rău înțeles. Colecționarul pasionat și omul cu experiență care e dl. Cioflec ne-ar putea da totuși expoziția pe care o așteptăm, dacă străduințele sale vor fi înțelese și ajutate, mai cu seamă de posesorii de tablouri. O expoziție bine făcută și chibzuită doar după criteriul valorii artistice ar însemna o regăsire a celei mai bune arte a lui Grigorescu, aceea care stă încă în umbră și trebuie descoperită. Pentru centenarul lui Grigorescu nici n-ar mai fi nevoie de o altfel de sărbătorire. Căci niciun omagiu nu s-ar putea aduce mai elocvent memoriei artistului decât dovada înțelegerii depline a operei lui printr-o asemenea reconstituire, acum când arta românească înfloarește pe urmele lui.

În așteptarea acestei expoziții, în care punem atâtea speranțe, iată că trebuie însă să ne ocupăm de altă manifestare, destul de curioasă, care sub pretextul comemorării aduce un adevărat ultragiu numelui lui Grigorescu. Vorbesc despre expoziția de curând deschisă la Muzeul municipal unde, sub auspicii oficiale, suntem invitați să apreciem opere puțin cunoscute ale pictorului nostru.

În două mici săli, patruzeci de picturi și desene ne sunt prezentate, unele

— În mic număr - aparținând muzeului (9 bucăți) 197, altele provenind din colecții particulare, îndeosebi din colecția directorului muzeului, dl. dr. G. Severeanu (19 bucăți).

Vizitatorul cel mai binevoitor va căuta zadarnic printre aceste tablouri vreo operă importantă sau de o semnificație deosebită pentru arta pictorului, în afara tabloului cunoscut înfățișând *Bătălia de la Stmrdan* care

este expus permanent în muzeu, abia patru sau cinci mici lucrări ar fi putut prezenta destul interes pentru a figura printre operele secundare ale artistului într-o expoziție mai importantă. O mențiune deosebită s-ar putea face pentru Mocanul 198 din col. Gr. Iunian, sau pentru *Ofițerul rănit* am col. Kauffmann-Cozla”.

Dar ceea ce socotim grav nu este atât lipsa operelor de seamă în aceasta expoziție intitulată „Comemorativă”, ci marele număr de falsuri și de opere dubioase ce ne sunt prezentate sub numele lui Grigorescu. Este un caz, fără precedent ca într-un muzeu public și într-o asemenea împrejurare, să fi fost posibilă o asemenea mistificare. Nu bănuim buna-credință a nimănui, Pențiu că lucrul ar fi prea grav și nu îl credem posibil. Dar trebuie să denunțăm ignoranța și totala ușurință cu care a fost făcută aceasta expoziție spre paguba memoriei lui Grigorescu și a artei românești.

Pentru a fi mai lămurit voi da aici și cifre și titluri ușor controlabile. Din cele patruzeci de bucăți, *cel puțin* șaisprezece sunt *falsuri evidente* atunci când sunt semnate cu numele lui Grigorescu, sau grosolane erori de atribuire când ele apar nesemnate. Iar la acestea se mai pot adăuga mea vreo patru-cinci lucrări dubioase, pe care o prudență elementară le-ar fi înlăturat de la început. Citez titlurile tablourilor false sau greșit atribuite și rog pe oueme este familiarizat cu pictura lui Grigorescu să verifice afirmațiile mele. Iată această listă: col. dr. Severeanu: *Studiul de boi* nr. 11 (nesemnat); *Ciobănașul* nr. 10 (nesemnat, dar evident pictat de Mirea); *Icoana rotunda cu chipul lui Cristos* nr. 3 (nesemnat); *Lăutarul*, nr. 8 (nesemnat, probabil o pictură franceză); *Bragagiii*, nr. 4 (nesemnat); bucata intitulată *Crima din strada Soarelui* (!) nr. 9 (nesemnată, pictură străină); lucrarea intitulată *în oglinda*, nr. 33 (nesemnată); cea intitulată *Muma pădurii*, nr. 15 (nesemnată), *1 eisajtl*, nr. 25 (nesemnat, pictură franceză);

bucata intitulată *Vedere în Normandul*, nr. 16 (nesemnată, pictură franceză).

Col. dr. Kauffmann-Cozla: desenul nr. 17 intitulat la *pășune* (semnătură falsă); desenul nr. 39 intitulat *Exodul 1877* (nesemnat). Col. Pascu Aolf. *Peisajul* nr. 38 intitulat *Spre pășune* (semnătură falsă). Col. dr. Gerota: *Peisajul* nr. 34 (semnătură falsă); *Peisajul cu boi*, nr. 36 (semnătură falsă).

Este destul de interesant că din aceste șaisprezece bucăți, zece aparțin însuși directorului muzeului și desigur organizatorul expoziției. Ele sunt toate nesemnate, prezentând atribuiri personale ale domnului dr. Severeanu. Pențiu un colecționar de artă pasionat de descoperiri, acest joc diletantic poate fi destul de amuzant și de inocent. Dar răspunderea sa se angajează în alt fel când ademenea atribuiri le face și în calitate de director al unui muzeu oficia - Numele lui Grigorescu pus sub astfel de tablouri este o eroare prea grava pentru a fi trecută cu vederea, iar invocarea unei comemorări sporește și mai mult această gravitate. Iată pentru ce socotim o datorie să semnalăm acest fapt bizar și să-i rugăm și pe dl. primar al capitalei și Ministerul Cultelor să intervină pentru închiderea grabnică a acestei expoziții jignitoare și dăunătoare însăși ideii de comemorare 19°.

EXPOZIȚII

Kimon Loghi - Adina P. Moscu - R. Iosif Maria Brateș
Pillat - Céline Emi-Sâan

Sezonul plastic este anul acesta cam întârziat. Octombrie, altă dată lună a artiștilor, a trecut de rândul acesta vânzolit de emoții și îngrijorări politice. Sălile de expoziție au rămas închise, iar artiștii rechemati la altă realitate decât aceea pe care sunt obișnuiți să o plăsmuiască, au amânat ieșirea lor în public pentru clipe mai senine și mai îngăduitoare. Să ne bucurăm că mânia zeilor s-a potolit, măcar deocamdată, și că vom mai putea

asista și în acest an la pașnicele bătălii ale artei, nici ele desigur fără morți și răniți în perspectivă, dar mai puțin pitorești și mai puțin amenințătoare, cel puțin pentru populația neînarmată.

Primele rânduri, cam sfioase, ale oștii purtătoare de peneluri și palete sau și ivit însă în sălile de expoziții, unde se vor țese și se vor destrăma visele de glorie. În fruntea tuturor pășește optimist unul din luptătorii cei mai încercați, dl. Kimon Loghi, a cărui poziție este prea reprezentativă în pictura noastră ca să mai trebuie judecată. Președintele Tinerimii Artistice este mai tânăr astăzi decât oricând. Pictura sa trandafirie și sentimentală este mai inspirată și mai lirică decât la începuturi. Mimoza și glicinele nu au încetat să înflorească în pânzele sale; piersicii roz își scutură petalele la țarmul mării; atmosfera e poetică în crânguri, e misterioasă; iar în jurul lacurilor cu nuferi, nimfele îmbrăcate diafan dănuiesc ca și în pânzele artistului de acum treizeci de ani. În mijlocul tuturor acestor viziuni paradiziace, pe care sala cea mare de la Fundația Dalles abia le încap, artistul însuși pozează într-o pânză, visător și cu paleta în mână, așa cum s-ar cuveni poate să apară orice artist inspirat. Nu se poate să nu fii emoționat în fața unei asemenea candori, pe care vremuri și adversități nu o pot atinge. Ce e pictura? Ce e bunul gust în artă? Mai este nevoie să-ți pui asemenea întrebări, când pe deasupra lor stăruie eternități pe care nimic nu le poate dărâma?

În jurul domnului Kimon Loghi, în alte săli, tot la Fundația Dalles, se mai grupează câțiva artiști de aspecte și forțe inegale. Unul din ei, dl. Corneliu Liuba, aduce o serie de picturi în ulei, molatic zugrăvite cu vederi din Dobrogea, din București sau din Praga. Ochiul pictorului izbutește uneori să rețină câte un motiv interesant, pe care artistul îl pune în cadru decupându-l parcă dintr-un tablou mai mare. Dar pictura este destul de frustă și de sumară.

Artistul nu stăruie asupra motivului, nu reușește să-și imprime propria-i personalitate în ceea ce vrea să exprime. De aici aspectul atât de egal al acestor mici tablouri, asupra cărora treci cu aceeași ușurință cu care artistul însuși și-a trecut penelul.

În aceeași sală, alți doi pictori cu nume străin expun lucrări care ar face inutilă orice apreciere. Nu m-aș opri asupra lor, dacă în catalogul ce mi s-a oferit n-aș găsi, pe lângă alte explicații amuzante, și unele expresii rare, demne de relevat. Astfel, sub reproducerea unui opulent nud de femeie ce figurează în expoziție, se poate citi acest titlu nu lipsit de savoare: „Femei copt”.

România, Buc., I nr. 162, 10 noiembrie 1938

Semnalăm operă și catalog Academiei Române pentru o eventuală cenzura în cazuri asemănătoare... **n”**.

De o altă calitate sunt lucrările pe care le expune tot la Fundația Dalles d-na Adina Paula Moscu-Melinte: desene și picturi reprezentând mai cu seamă portrete vederi din Balcic și naturi moarte. D-na Moscu-Melmte este o desenatoare prin vocație. Fără elanuri de imaginație sau de interpretare personală a subiectelor, d-s a reușește mai cu seamă în portrete să dea imagini care impresionează prin precizie și prin observație veridică. Trăsătură sa de creion are finețea burinului pentru gravură; atenția și aplicația artistei pai făcute pentru această tehnică de răbdare și minuțiozitate. Cele câteva desene pe care le expune acum, ca și cele pe care le-a prezentat în alte rânduri, sunt în această privință, lucrări duse până la perfecțiune. Ele n-ar trebui decât să fie transpuse pe placa de aramă pentru a da excelente gravuri. În pictura d-na Moscu-Melinte rămâne la aceleași calități, care sublimiza talentul sau de desenatoare conștiincioasă și atentă. Culoarea se adaugă desenului fără a ieși dintr-o adevărată viziune picturală. Ea este destul de discreta de altfel și de timid așezată în tonuri palide și transparente, care menaj

caza forma meticolos definită. Și printre picturi, tot portretele sunt lucrările cele mai merituoase.

La Ateneul Român expune peisaje în ulei-și acuarelă dl. R. Iosif. Bucăți puțin variate, ieșite dintr-o paletă care se află încă în căutarea propriei clarificări. Dificultățile domnului R. Iosif au poate la bază o confuzie de tehnici, începuturile sale au fost în gravură, unde artistul a și izbutit să dea o serie de lucrări interesante. Dar străduințele domnului R. Iosif în gravura depășeau această tehnică, domnia sa căutând, într-o artă care este a albului și a negrului, efecte picturale. Au rezultat astfel cunoscutele monotipuri în care, la imaginea concepută în modulații fluide de umbră și lumină, venea să se adauge și un accesoriu coloristic. Era o tehnică între gravură și pictură, pe care artistul a încercat apoi să o transpună în acuarelă sau ulei. Încercarea n-a dat rezultate satisfăcătoare. Multă vreme pictura domnului Iosif s-a resimțit de obișnuința artistului de a vedea lucrurile în gravură. Siluetele negre și umbrele opace se iveau prea stăruior într-o artă care esențial trebuie să fie coloristica. Culoarea însăși, cu tonurile palide și incerte de roz, de brun-galbui-sau de albastru-verde era artificioasă, amintind tonurile folosite mai înainte în gravurile coordate. Dl. Iosif pare să-și fi dat seama de aceste neajunsuri și mearca azi o paletă mai legată și mai picturală. Nu aș putea să spun că rezultatele sunt mai clare și mai sigure; nici în acuarele, care sunt zugrăvite exact cu aceleași procedee utilizate și în pictură, nici în peisajele în ulei, cu ceruri întunecoase și tulburi și imagini învălmășite, lipsite de accent coloristic. Nu s-ar putea trece cu vederea însă străduințele continue ale artistului de a ajunge la o expresie proprie, și scrupulozitatea cu care urmărește acest scop. Expozițiile viitoare ne vor aduce poate rezultate mai limpezi în această privință.

O expoziție numai de acuarele ne prezintă în același

timp la „Cartea Românească” d-na Maria Brateș-Pillat: portrete de scriitori (I. Pillat, Lucian Blaga, N.I. Flerescu), peisaje numeroase și flori. D-na Brateș-Pillat înfățișează aproape toate temele care ar putea ilustra opera poetică a domnului Ionel Pillat: Miorcanii, Balcicul, Grecia, cu siluete și crâmpoie de imagini care s-ar putea regăsi desigur și în opera poetului²⁰⁰. Pictorița le adaugă o transparență și o delicatețe proprii artei sale. Uneori motivele tratate apar limitate de conture, ca în desenul unor vitralii; alteori culoarea e mai fluidă și mai străvezie, lăsând să apară jocuri irizate de lumină. Câteva peisaje, cele de la Miorcani îndeosebi, încondeiază cu grație priveliști miniaturale, prinse în luminasoarelui. În toate, penelul artistei se mișcă vioi, cu acea ușurință și îndemânare care ne sunt cunoscute și din lucrările sale anterioare.

Sculptura nu lipsește nici ea din aceste prime expoziții ale anului. D-na Céline Emilian expune la „Cartea Românească”, în aceeași sală cu d-na Pillat, o scrie de lucrări care merită toată atenția: bucăți de proporții mici, portrete, statuete, plachete, cele mai multe în bronz, unele în teracota sau în marmură. O singură lucrare este prezentată în dimensiuni ceva mai mari: un nud de femeie, de un modelaj sensibil, în care se recunosc amintiri bourdelliene. Influența lui Bourdelle este vizibilă de altfel și în alte lucrări, uneori prea stăruitoare, în motive ca și în stilizarea formelor. Sculptura d-nei Emilian va câștiga când expresia artistei va fi mai liberă de aceste amintiri ale maestrului. Și cred că o asemenea libertate stă în posibilitățile d-nei Emilian.

Să notăm în sfârșit printre manifestările demne de a fi reținute, și expoziția de legături de cărți a d-nei Ella Dji Cancicov, de la Fundația Dalles. D-na Cancicov este printre foarte pușinii artiști care au înțeles la noi valoarea și exigențele acestui gen de artă. Exemplarele de cărți legate

pe care domnia sa le-a expus anul trecut la Pavilionul românesc de la Paris au făcut cinste artei românești. În expoziția de acum, o serie nouă de lucrări ne sunt prezentate, punând în evidență încă o dată gustul ales și îndemânarea artistei.

MARIUS BUNESCU

Premiul național de pictură a încununat anul acesta pe unul dintre artiștii cei mai senini, mai discreți și mai sfioși cu propria lor artă, pe Marius Bunescu.

Pentru cine e familiarizat cu mediul artei românești de astăzi, atât de constrâns în mijlocul indiferenței generale, atât de frământat de îngrijorări și uneori de ostilități intestinale, pictorul Bunescu, omul și artistul, este un rar exemplu de optimism, neatins parcă de asprimea și de înfrigurarea vremurilor.

An de an, la același răstimp, în expozițiile sale de la Muzeul Simu, atât de discrete și de intime, pictorul prezintă roadele muncii sale, oferindu-le ochilor și spiritului celor ce-l vizitează, cu simplitatea și cugetul drept al unui grădinar. Marius Bunescu este într-adevăr un grădinar în grădina de minuni a lumii. El nu se îngrijește însă să plăsmuiască în sine himerele unui univers pe care nu l-ai putea atinge cu mâna. El nu are vanitatea creațiilor din nimic, sau a acelor fragile imagini în care lumea se filtrează prin enigmatice transparente ce fac dintr-un tablou mai mult oglinda interioară a artistului decât oglinda lumii adevărate. Marius Bunescu e un culegător de frumuseți. Lumea lui se îndreaptă către el cu crengi neatinse, încărcate de roade pârguite, pe care artistul le culege cu voioșie și le pune în tablourile sale.

Este un lucru rar, pe care nu știi cum să-i prețuiești îndeajuns, o asemenea probitate morală și o simplitate de cuget care fac din sentimentul său pentru artă aproape un sentiment evlavios. Sfiala personală și căldura oarecum naivă a convingerilor sale se întrevăd și în propriile-i

opere, dar îți vorbesc

România, Buc., 1 nr. 110, 19 septembrie 1938. Textul a apărut prima oară, mai redus, sub forma unei cronici de expoziție în Secolul din 10 aprilie 1932

Imediat și de calitatea acestei conștiințe de artist. Căci genul acesta curat de sinceritate, în care artistul și omul se identifică total cu singurul gând pențiu artă pentru meșteșugul care niciodată nu se lasă epuizat, este din ce în ce mai rar în întrecerea de fiecare zi, atât de agitată și uneori de acerba a artei românești...

O expoziție nouă a lui Bunescu este, din această cauză, ca o spovedanie cuminte a gândurilor și ispitelor lui de peste an. Gânduri de om care crede în împărăția veșnică a artei și care cu sfială calcă drumurile semănate cu flori ale acestui paradis al ochilor. Iar ispitele lui sunt toate tainele unui meșteșug ce se dezvăluie cu atât mai multiplu și mai complicat, cu cât spiritul ajunge să-l simplifice și să și-i însușească pas cu pas.

Eforturile acestea de a domina ce este mai rebel în artă, materia însăși de plăsmuit și străduință pentru clarificarea propriului temperament ca și a viziunii sunt urmărite de mult în expozițiile acestui pictor, care în anii din urmă mai cu seamă, a ajuns la o deosebită vigoare de meșteșug.

Incertitudini mari îl bântuiau altă dată. Ochiul său nu era în suficient acord cu sentimentul său despre lucruri. Era câteodată în tablourile lui un impresionism în care plasma grea a materiei nu izbutea să se subtilizeze până la imaterialele irizări ale unei lumi pulverizate în lumină erau alteori izbucniri mai dure de forme și culori, care contrastau ciudat cu năzuințele artistului de a-și valorifica o expresie ușoară și variată.

Înverșunarea asupra propriei palete și necruțătorul examen al mijloacelor sale de exprimare au izbutit în cele din urmă să clarifice definitiv, pentru artist întâi, apoi și

pentru ceilalți, sensul adevărat al temperamentului și al viziunii sale. Bunescu era un artist pentru care lumea nu putea vorbi în nuanțe și subtilități. Sensibilitatea lui era prea directă, ochiul prea robit de farmecul imediat al materiei, pentru ca imaginea sa să rezulte, cum ar fi doric-o el poa', te, degajată și străvezie, vibrând de imaginație sau de jocul impalpabil al luminii și al culorilor filtrate..."

Dimpotrivă, ceva dur și concentrat se precipita sub penelul său, accentuând materialitatea lucrurilor și interpretându-le senzual, cu aceasenzualitate elementară și naivă a omului naturii, pentru care farmecul stă în concret și în intensitatea impresiilor... u

Culoarea lui Bunescu se aglomera astfel într-o viguroasa pasta truculenta și strălucitoare, în care lucrurile câștigau pondere și formă ca într-o plăsmuire dimensională, numai prin această concentrare a paletii și prin energia impulsivă a penelului care o așternea.

Era secretul însuși al temperamentului acestui artist, atât de preocupat de adevărul artei sale și de ceea ce era încă ascuns în posibilitățile sale de exprimare. Drumul lui cel mai just era găsit - expozițiile de după război ne-au dovedit-o - iar străduințele sale nu aveau să fie de acum înainte îndreptate decât către stăpânirea cât mai măiestrită a meșteșugului în sine și către încercarea genurilor celor mai potrivite felului său dea picta.

An de an am asistat la perfecționarea continuă a artistului și la definirea din ce în ce mai sigură a inspirației sale. Peisajul l-a reținut mai cu seamă, și continuă să-i preocupe în imagini viguroase, în care conturile îi formele se detașează uneori poate cam greoi, lăsând să se vadă o elaborare fără facilitate, dar intens zugrăvite și purtând în pasta lor urma unei ample și caracteristice personalități. Priveliști bucureștene sau vederi de porturi și de ape, fiorduri nordice sau imagini însoțite de la Muntele Athos, în toate Bunescu se definește și fermecat de ceea ce

constituie strălucirea sigur, așa cum. e, vitros cu un temperament înrudit cu al lui nu

S luă Tpăntre ixnpresio-Uid

5 „Pe c-ocil său nu se sătur a să o alinte în toată plenitudinea ei senzuală. semnificative.

Aceeași înrudire îl duce de altfel știe alte de natură moartă;

În care vom găsi realizările lui cde mai **b** zugrăvite cu propria lor admirabile studii cromatice, rarită care fac să pălească lucrurile însele, substanță, în imagini intense și vibrant, lt fe [**d**ecât Bunescu.

Olandezii și flamanzii o dimoai.a. nu-lucrau în aیت strălu

Iar confruntarea cu natura „sași e **p** ac **p** muzee din Olanda.

*? *i* adi? uatâbl °» **n** cu prăă U – aprinderea *

unde în sali cu tablouri și **p**, vreunei ferestre, sau pe vreo mogăsești câteodată pe vreo masa, **p** zugrăvite în tablouri, bila veche, câte o tavă cu fructe Pte tura moartă a pictorilor, Iar ochii îți alunecă cu plăcere de la natura vie la-na gă fa A neștiind sigur care e cea mai expoziții a lui Bunescu. Pe o masă sau aceeași comparație și în alte” °**r** încăpere din spatele muzeului Simu unde e un pervaz de geam, în modesta încăpere dmjp de sala de TexPOZ1 u-itPgau fructele strălucitoare pe care le găsești zugrăvite în Somi We Te pereți... Și te mm aW de forța dț-pre-trium am tra-Sgtt mate în auxiliare prețioase a e VIZ™ bunescu nu este totuși un temperament cu o asemenea înclinație spre real, Bunescu nu este. **f** pasiv, care să se ni-U2 aaluff dimpotrivă, impetuoasă, uneori excesivă cu aceasta nicio lauda. 1 ensuia lu’, **p** ffuct zugravit de penelul în concentrarea materiei și în aglon; pulsație violentă în care său, un peisaj sau un obiect colorat sunt ieșue Q vând în felul său.

recunoști întotdeauna mina \ îguro hi a a doua oară este atât de vie Dar această natură pe care el o intrachipe-

a a oue. expresivă>

și de adevărată, este atât de energic ca unde g t-tuși mâna fără greș încât poate înfrunta cu tane prop> pictor. Și nu știu dacă nu este a unui meșter mult mai taie d P jderul acesta, pe care pictorii Renașdestulă laudă a-spune despre despre alții; Bunescu este într-adevăr un terii îl recunoșteau citeod., rpnti din Ouattrocento, care aveau evlavia artist în felul lor, în felul SK i Sziu, pentru care a picta naturii, sau a flamanzilor și adevărul ei.

Însemna a zugravi cu luare-am trebuie să zugrăvească pe pânza figura

Mai șovăitor e uneori pictorul linia steF mai dură, omenească. În portrete, care o uș forțata Este curios cum același artist, imaginea mai stângace, exPresanaturii Știind să scruteze cu atâta stăruință atât de atent de obicei în fața n „dintr-odată atâta timișecretul organic al lucrurilor pe care p însă atât de impulsivă și ditate în fața chipului omenesc. În clădită toată pe o asemenea timide obișnuită cu o expresie directă este e P. & unei

2 SÎ₂KC sfiâây-te fața ochilor omenști care îl privesc.

Portretul cere o degajare de spirit, o ușurință de a stăpâni modelul, o pătrundere interioară, care stau mai cu greu la îndemâna unei firi timide. Bunescu izbuteste mai ușor să se zugrăvească pe sine însuși, decât pe un semen care îi stă în față.

Dar pictorul, pentru care dificultățile au fost întotdeauna prilejuri de studiu îndelung și răbdător, nu și-a spus desigur ultimul cuvânt în această privință. Pictura românească de astăzi își are în el pe unul din cei mai robuști meșteri ai săi. Iar pe paleta lui realistă vor mai înflori desigur multe imagini, care vor ispiti întotdeauna ochii celor ce se incinta de lumina culorilor și a formelor.

SALONUL OFICIAL ȘI ALTE EXPOZIȚII

Redeschiderea Salonului Oficial în toamna aceasta a fost o problemă rezolvată cu multă dificultate. Localul de

la Șoseaua Kiseleff²⁰¹ unde ne-am obișnuit să vedem întâlnirea de fiecare an a artiștilor nu mai era liber; și n-a lipsit mult ca să aflăm că, din motive de forță majoră, s-a renunțat pentru anul acesta la un salon de desen și unul de gravură.

Din fericire, lucrurile s-au putut aranja și salonul s-a deschis. Dar aceasta nu înseamnă că problema însăși a Salonului Oficial s-a rezolvat. Ea nu era rezolvată nici pe vremea când Ministerul artelor dispunea mai ușor de localul Casei Grădinilor și când dl. Theodorescu-Sion era sigur dinainte că-și va putea citi în liniște discursul său inaugural, devenit el însuși o tradiție.

Localul Casei Grădinilor este impropriu și cu totul insuficient pentru asemenea expoziții. Iar Bucureștiul nu are încă nicio altă clădire care să poată fi destinată unui asemenea scop. De aceea expoziții mai mari nici nu se pot organiza în capitala noastră, deși nevoia o simțim în atâtea împrejurări, și o vom simți și mai mult în viitor.

Este o necesitate care n-ar mai trebui trecută cu vederea, de a se clădi în sfârșit un palat al artelor, nu numai pentru a se da puțința de existență acestor saloane, care trebuie menținute și încurajate, dar pentru a se pune arta românească în general în condițiile și la nivelul pe care îl năzuim azi în toate domeniile.

În localul neîncăpător de la Șosea, juriul de anul acesta 202 a făcut tot ce se putea face. O selecție destul de îngrijită a izbutit să pună în ordine aproape cinci sute de lucrări, în care cea mai mare parte din artiștii noștri se înfățișează sub acest aspect de rigurozitate și de francheță care este pentru arta lor desenul.

Este îmbucurător că artiștii mai în vârstă nu lipsesc de la această manifestare. Era o tendință care devenise aproape regulă, aceea de a se abandona saloanele tineretului, mai dornic de emulație, și înclinându-se mai ușor în fața verdictelor unui juriu. Absența artiștilor

consacrați păgubea însă expozițiile, lipsindu-le de autoritatea și de prestigiul pe care ei îl puteau aduce.

Anul acesta numele d-lor Bunescu, Petrașcu, Steriadi, Theodorescu-Sion, Tonitza, stau laolaltă cu ale celor mai tineri, și prezența lor reconfortează și dă îndemnuri. Poate că anul viitor vom avea în același loc și pe alții dintre cei care lipsesc.

Expoziția cuprinde toate genurile grupate în categoria desenului: desenul colorat, desenul în alb și negru, gravura și afișul. Ar fi fost bine poate dacă în cuprinsul sălilor s-ar fi detașat mai clar gravura față de desene, și dacă s-ar fi renunțat la secțiunea afișelor, insuficientă și prin numărul și prin valoarea lucrărilor expuse.

Printre desenele colorate, pe lângă operele excelente ale d-lor Steriadi, Pallady, Petrașcu și Tonitza, pe lângă cele datorate unor artiști bine cunoscuți ca d-na Popea sau domnii Miracovici și Siegfried, găsim și bucăți de artiști mai tineri, al căror talent se cuvine a fi semnalat – unele peisaje ale domnului Angheluță, de pildă, desene pentru ilustrare de cărți, de un gust romantic, ale d-rei Mariana Petrașcu, sau desenele d-lor Orleanu și Viorel Herșcovici, sau ale d-nelor Georgeta Vintilescu și Eugenia Doucet.

Desenul în alb și negru este, firește, mai numeros reprezentat. Numele d-lor Bunescu, Steriadi, Theodorescu-Sion și Tonitza stau și aici în frunte, și trebuie citați numaidecât și artiști ca d-nele Elena Popea, Vavilina, Moscu-Melinte, Nutzi Acontz, Mandia-Ullea, sau domnii Hrandt Avachian, Alexandru Moscu, Băltatu și Siegfried. Dintre cei mai tineri sau mai rar întâlniți se disting îndeosebi domnii Mihai Mitache, Petrescu-Pache, Frimu, Stelian Ghimpați, Gh. Iliescu, arh. Lupu, arh. Nănescu, d-nele Sanda Moga, Florica Cordescu și Dudu Alexandrescu. Subliniez mai cu seamă lucrările d-nelor Moscu-Melinte și Vavilina, cum și pe acelea ale domnului Alexandru Moscu,

pentru calitățile deosebite pe care le pun în evidență.

În ce privește gravura, locul întâi îl ține desigur dl. R. Iosif, cu excelențele sale mon otipuri colorate. Străduință cu frumoase rezultate arată de asemenea domnii Dobrian, Nicolaide și d-na Ceglokoff; trebuie menționate și lucrările în procedee variate ale d-lor Al. Popovici. Fr. Micoș, Ispir, Hermann, Gh. Naum, Tr. Apostolescu, A. Mărculescu, Labud, Gavrilov, Ion Popescu, sau ale d-nelor Wanda Sachelarie și Ileana Dumitrescu.

Într-o sală a noului sediu al Sindicatului artiștilor plastici s-a deschis de curând expoziția domnului C. Vlădescu: peisaj îndeosebi, figuri, portrete, naturi moarte, în care un penel impulsiv, lucrând într-o pastă densă, pare să caute mai mult modelajul material al imaginilor decât expresia lor coloristică. Culoarea este destul de sumbră și opacă, păstrându-se în tonuri înăbușite, chiar și atunci când artistul încearcă să ne dea imagini însorite meridionale. O reținere metodică se simte de altfel în tot ce pictează dl. Vlădescu, acea reținere de școală pe care maestrul și-o impune în fața elevilor săi. Căci dl. Vlădescu ni se prezintă și în această calitate de profesor. Iar din lucrările elevilor pe care le înfățișează, se vede bine că exercită destulă influență asupra acestora. Micile tablouri ale drelor Lucia Kogălniceanu și Ileana Udroiș se aseamănă până la confuzie cu lucrările maestrului.

O expoziție demnă de interes ne-a oferit în ultimul timp d-na Tzigara-Sanmrcaș-Berzea în atelierul său: uleiuri, acuarele și desene - în cea mai mare parte peisaje din Italia sau din Franța - dar și figuri, naturi moarte, cum și o serie întreagă de desene după animale.

Pictura d-nei Tzigara-Samurcaș-Berzea e încă în stadiul unei ezitări între drumuri variate ce se deschid deopotrivă de ispititoare înaintea artistei hanezia sa este vie și se aplică imediat lucrurilor pe care le întâlnește. Motiv ek din natură sunt pretexte pentru jocuri de imaginație

care uneori meearca sa brodeze lucrurile în serios, alteori le întoarce în glume. Penelul aluneca pe game ușoare, subțiratic, aruncă poduri peste Sena sau desenează palmieri pe ceruri italienești, cu aceeași grație și ușurință cu care zugrăvește o șireta spirituală, sau cu care surprinde profiluri de gazele în „Giardmo zoologico. Culoarea rămâne întotdeauna limpede și jucătoare. Pictorița nu se teme e încercările riscate. Cu dezinvoltură, ea atinge toate octavele și se amuza dacă o notă azvârlita la întâmplare poate aduce după ea ropote de dezacorduri cristaline. Arta nu trebuie luată întotdeauna în tragic. Ea poate fi și un] °C zglob cu condiția să știi să privești lumea printre gene și să o aduci cu indemmaie sub vârful penelului.

CRONICA ARTEI: 1938

În cronică românească anul 1938 va rămâne însemnat prin schimbările politice pe care le-am văzut. Arta a rămas mai în umbra, mai sfioasă, în așteptarea poate a unor zări noi care să se deschidă și pentru ea.

Nu este de mirare, căci asemenea ezitări și așteptări există azi preut - tindeni chiar acolo unde tradiții mai mari și manifestări mai puternice au pus în mina artiștilor unelte mai sigure, iar în spiritul lor gânduri mai cutezătoare.

Vremurile sunt însă în mari prefaceri. Arta nu poate rămâne străină de asemenea transformări. Ea a fost întotdeauna oglinda formelor de viață și a aspirațiilor umanității. În mina meșterului care a cioplit piatra sau a mănuit penelul a fost întotdeauna o zvâcnire a vremii lui, care s-a comunicat însăși operei create și a dat formelor ei valoare de simbol uman.

O asemenea valoare stă înainte de toate în contemporaneitate, 111 ritmu sincronizat al creației cu aspirațiile semenilor. Artistul nu se poate sustra-ge unui asemenea ritm, fără profeția de a-și rosti propria-i

condamnare la exilu dincolo de utilitate și de aderență cu viața. Nici Michelangelo nici Fidias și măștrii necunoscuți ai catedralelor de odinioară n-ar fi ajuns la formele eroice ale expresiei lor dacă și-ar fi închipuit existența desprinsă de comunitatea **d** împrejur și redusă la o simplă manifestare individuală, pe deasupra vremii lor.

Arta românească trebuie să-și pună astăzi cea mai grea problemă, care nu este mai puțin a spiritului și a artei europene în genere. În ce măsură formele noi de viață își găsesc oglindirea în operele artiștilor de azi? Care e semnul drumurilor noastre în creația arhitecților, sculptorilor, pictorilor? Care sunt drumurile noi pe care se îndreaptă alta lor?

Răspunsurile la asemenea probleme nu sunt încă formulate, și ele nici nu pot veni ușor. Omul nou este în devenire. Dar creația artistică nu poate murzia să simtă ea însăși impulsurile noi și să caute formele care să le corespundă. Aceste forme noi vor trebui să vină prin necesitatea prin care altistul va fi pus să lucreze în folosul solidarității sociale. Misiunea aceasta n-a prea cunoscut-o viața românească până acum. Artistul a fost mai mult un izolat în marginea utilității sociale. Arta lui, din această cauză, nici n-a putut fi decât rareori esențială.

Unele începuturi sau și ivit, acolo unde statul sau autoritățile și-au arătat prezența. Inginerii și arhitecții au fost cei dintâi chemați pe șantiere. În întregul cuprins al țării ei întocmesc planuri, fac drumuri și tuneluri, ridică palate și clădiri de folos obștesc. Bucureștiul însuși e astăzi un vast șantier în care tehnicienii și artiștii lucrează pentru a da un chip nou capitalei noastre. Aspectele haotice ale orașului de altă dată încep să se limpezească și să se ordoneze. Se deschid artere, se desemnează locul marilor piețe, se înalță frontispicii, se pregătesc monumente. Orașul se alcătuiește încetul cu încetul în formele încăpătoare și durabile care trebuie să oglindească

România de mâine.

Probleme grele sunt, firește, legate de această vastă întreprindere. Căci tehnica perfecționată va trebui să-și găsească și expresia de artă, stilul, care să dea operei noblețe și valoare. Bucureștiul clădit după război este o pildă, care trebuie pentru totdeauna evitată, a prostului gust și a anarhiei în artă. Arhitecții s-au pus în serviciul unei burghezii ignare, grăbită să-și etaleze parvenitismul și au creat cea mai absurdă și mai ridicolă arhitectură, pe care au botezat-o „stil românesc”.

Despre un stil „românesc” se vorbește și acum, cerându-se întoarcerea la culele, la pridvoarele și la arhondaricurile de odinioară. Să fim cu multă băgare de seamă. Să cerem arhitecților numai stil, nu un stil românesc întemeiat pe idei greșite. Și mai ales să-i lăsăm pe oamenii de meserie să gândească ei înșiși la arta lor, fără sfaturi de edili sau foști edili, de avocați sau politicieni fără treabă, care în orele de neliniște își reamintesc de vocații urbanistice avortate și își descoperă irezistibile talente de inspiratori de stiluri. Stilul românesc creat de ei e stilul Bucureștiului de astăzi. Va fi nevoie de o muncă îndelungată și de multă cheltuială pentru suprimarea lui și pentru înfăptuirea în București a unei arhitecturi serioase, așezată pe principii solide de logică, de armonie și de bun gust. Când un astfel de stil va fi creat și va face podoaba evidentă a capitalei, stilul acesta va fi stilul românesc.

O problemă tot atât de serioasă se pune și sculptorilor noștri, care vor avea rolul de creatori de simboluri și de întrupări eroice ale aspirațiilor românești. Bucureștiul și toată țara sunt pline de monumente ridicole, de soldați cu baioneta la armă, de Români alegorice înțepenite în bronz, de domni în jachete sau de voievozi în mantii și caftane, pe care îi privim cu jenă și cu repudiere pentru că sunt de cele mai multe ori numai caricatura simbolurilor pe care vor să le întrupeze.

O asemenea artă monumentală, un asemenea „stil național”, ieșit tot din mici ambiții edilitare, va trebui să înceteze pe viitor. Sculptorii vor trebui să știe să împodobească piețe și arhitecturi în forme și materiale pentru veacuri, plastic gândite, dar și epic și monumental.

Un exemplu care nu mai poate fi acum ignorat îl avem în opera lui C. Brâncuși, care în cinstea eroilor noștri a ridicat la Târgu-Jiu un arc triumfal și o coloană monumentală. Formele simple și îndrăznețe concepute de dl. Brâncuși au originalitatea tuturor operelor d-sale. Ele se găsesc însă într-un ciudat contrast cu priveliștea modestă și provincială a orașului ce le înconjoară.

Cât privește sculptura de proporții mai mici, n-a lipsit nici ea, firește, din manifestările anului. Numele d-lor Han, Jalea, Medrea, trebuie notate înaintea tuturor, alături de ale altor artiști mai tineri. Dintre aceștia, dl. Borgo-Prund ne-a dat o expoziție care merită să fie amintită. w.

În pictură, evenimentul de seamă al anului a fost sărbătorirea centenarului lui Grigorescu. Expoziția de la Fundația Dalles, organizată sub patronajul Academiei Române, de omul de gust și criticul priceput dl. Virgil Cioflec, a dat prilejul unei mărturisiri unanime de admirație și de recunoștința pentru artistu cel mai popular și mai reprezentativ din arta românească.

N-a lipsit, firește, nici de rândul acesta amestecul indiscret al-unei mentalități nelalocul ei, care de atâtea ori tulbură și coboară manifestările noastre de artă. O expoziție diletantă, organizată la Pinacoteca Municipiului, a încercat să-i comemoreze pe maestru cu opere dovedite mai apoi false. Scandalul Grigorescu” a trezit însă un interes sporit pentru memoria pictorului. Emoția publicului și a presei a adus inevitabile sancțiuni care au rectificat erorile și au prevenit poate repetarea lor în alte împrejurări. a în ordinea creației s-au produs de asemenea multe manifestan, ca în fiecare an. În afară de expozițiile

colective, cu Saloanele Oficiale în frunte, cu asociații și grupuri de artiști ca Tinerimea artistică, Asociația artiștilor profesori, Gruparea feminină, etc., expoziții individuale s-au succedat arătând străduințele merituoase ale pictorilor noștri. Domnii Bunescu, Șirato, Ionitza, Iser, Lucian Grigorescu, Bălțatu, Iosif, Bărbieri, Siegfried, au avut expoziții, alături de d-nele Popea, Rodica Maniu, Delavrancea-Dona, Brateș-Pillat, Lucasievici, Moscu-Melmte etc.

Pictura românească și-a văzut chiar doi dintre fruntași încununați declami academici binemeritați, domnii Bunescu și Steriadi. Ei au intrat astfel în rândul valorilor răsplătite de recunoașterea oficială 204. Artă lor este însă și acum tânără, iar cununa academică nu o va împovăra desigur.

Dintre manifestările românești în străinătate, douăându-se trebuie reamintite: mai întâi Bienala de la Veneția, unde arta românească are acum un pavilion, de atâta vreme așteptat 205. O selecție pricepută a artiștilor și a operelor ne va putea pune în măsură să participăm în chip demn la întrecerile atât de importante ce se desfășoară la fiecare doi ani în cetatea adriatică.

A doua manifestare este încă în pregătire, și se va desfășura cu tot fastul peste câteva luni la Expoziția de la New York 206. Arhitecți, sculptori, pieton decoratori lucrează fără odihnă sub conducerea plină de însuflețire a domnului prof. Guști, care cu prilejul trecut, la Expoziția de la Paris, a știut să ducă străduințele românești la rezultate atât de mari. Nu încapă nicio îndoială ca și dincolo de ocean, ostenele artiștilor noștri vor fi încununate de un succes tot atât de deplin, care va aduce un prestigiu sporit țării.

ASOCIAȚIA „ARTA”.

Artiștii plastici aveau odinioară reputația de fi spiritele cele mai rebele și mai greu de adus la conviețuire

ordonată. Nevoia de individualizare prin expresia artistică părea să atragă după sine și nevoia de izolare sau inaptitudinea de asociere.

Or cronicarul artelor noastre din ultimii ani are de făcut constatarea că o asemenea inaptitudine nu este decât o legendă. Fenomenul cel mai curent în artele noastre plastice este tendința de asociere. De la război până azi, grupările și asociațiile cele mai variate s-au ivit, unele stăruiind câțiva ani, altele dizolvându-se îndată după înființare, pentru a reapărea cu alte nume s-au constelații variate. S-ar putea spune chiar că artistul nostru plastic nu se poate simți bine decât într-o asociație. Solidaritatea cu camarazii îi îngăduie conștiința sporită a unui combatant pentru un ideal, îi dă dreptul să vorbească în numele unui program, sau să se simtă reprezentantul unei generații. Generația a fost mai ales promotorul acestui spirit de asociere. Tineretul în primul rând a simțit nevoia unei solidarizări, care îl putea susține în lupta, deloc ușoară, pentru afirmare.

Spiritul de asociere s-a generalizat însă, trecând și la generațiile mai în vârstă. Căci iată, asociația „Arta – care se găsește la a doua expoziție a sa grupează câteva din numele cele mai proeminente ale picturii noastre, într-o desăvârșită armonie, care poate fi un exemplu și pentru generațiile mai tinere. Idealul comun al asociației nu e desigur un program estetic. Căci de la Petrașcu la Ștefan Popescu, sau de la Iser la Eustațiu Stoenescu este un drum atât de lung, încât orice etape intermediare se pot pierde sau confunda. Nu se poate vorbi nici măcar de o generație, pentru că noțiunea aceasta care are un sens combativ, se potrivește prea puțin unor artiști ce se află acum în perioada triumfală a carierei lor. Spiritul academic al artiștilor asociați este de fapt singura relație comună între arta lor. Conștiința fiecăruia de a fi reprezentativ într-un fel pentru arta românească și de a contribui la definiția ei

în vremea de azi explică și gruparea, pe care aş numi-o mai degrabă o academie decât o asociație.

Pictura românească este într-adevăr reprezentată de membrii asociației în cele mai caracteristice tendințe ale ei; iar expoziția de la Fundația Dalles ne aduce, într-o formă rezumativă, rezultatele cele mai recente ale străduințelor fiecăruia dintre artiștii asociați.

În fruntea tuturor stă, bi neînțeles, dl. Gh. Petrașcu, neobosit, aplecat mereu cu aceeași scrutătoare privire asupra tainei scânteietoare a lucrurilor și a materiei. Voluptățile sale coloristice se dezvăluie și acum în mângâierea aceluiași obiecte familiare, a florilor sau a fructelor pe care le pictează de ani de zile „în zăgăzirea aceluiași interioare, în care de o mie de ori același obiect câștiga o mie de forme sub arabescul de lumină care îl înfășoară sau sub căldura de intimitate pe care i-o împrumută pictorul. O viziune mai luminoasă decât în trecut pare să se ivească în tablourile din urmă ale domnului Petrașcu. După încercări repetate în ultimii doi-trei ani, artistul pare să stăruie din ce în ce mai mult în această viziune, care dă un aspect nou picturii sale și ajunge până la mari incandescențe în unele pânze.

În tablourile domnului J. Steriadi regăsim emotivitatea și virtuozitatea de totdeauna a acestui pictor. Impresionismul francez cânta în lumina lor și în tonurile tremurate ale priveliștilor. Repet numele lui Pissarro, pentru că tot spre el ne trimit și peisajele de acum ale domnului Steriadi. Armonia lor molatică însă și lumina dulce care le înfășoară, vorbesc îndeajuns despre lirismul propriu și despre temperamentul muzical al pictorului nostru.

Cu dl. N.C. Dărăscu ne întoarcem spre Cezanne. Un rezanne filtrat prin fluida lumină a Balcicului și prin căutarea neîncetată a artistului către armonii proprii de culoare și către sinteze de forme. Tonalitatea albăstruie

domină picturile din urmă ale domnului Dărăscu. Aurul luminii pune nesfârșite nuanțe de gălbui și roz, care se destramă asemenea unor ape mobile în vibrația atmosferei. În tablourile mai mari, regăsim și știința de compoziție a artistului și puterea lui de a-și susține paleta la încercări mai extinse. Nu e puțin dacă ținem seama îndeosebi de obișnuința artiștilor noștri de a nu depăși cadrele minime ale picturii.

Atmosfera franceză o întâlnim și în pictura domnului Iser. Reflexele sunt mai amestecate la domnia sa, mai legate de pictura recentă. Puterea de expresie a artistului se manifestă mai cu seamă în plăsmuirea figurii omenești. Accente uneori puternice dezvăluie un temperament impulsiv care, consecvent, ar putea merge până la expresiile cele mai singulare. Dar o șovăială tot atât de firească îl împinge pe artist la îndulcirea propriei forme, prin rotunjiri de linii, prin distribuirea elementelor pentru un efect plăcut, prin căutarea culorilor elocvente – aducând această artă, care altă dată părea neconcesivă, către forma de azi moderată și din ce în ce mai ușor accesibilă.

La capătul acestei căi de desăvârșită comunicativitate și solitudine față de public, se găsește dl. Eustațiu Stoenescu, ale cărui pânze ne aduc încă o dată portretele whistleriene și dulcile armonii de griuri, de brunuri și jilbastruri cu care artistul ne-a obișnuit. Paleta domnului Stoenescu pare a fi în această privință formată pentru totdeauna, iar abilitatea de maestru îi îngăduie pictorului și în aceste pânze același brio de care n-a fost lipsit niciodată. Cu claritate și cu ușurință el aduce, dacă nu o expresie de netăgăduită originalitate, cel puțin o notă de eleganță și de distincție, care îi este personală în pictura noastră.

Dl. Ștefan Popescu încheie oarecum acest ciclu artistic, cu pictura sa, care e ca un antipod al artei

domnului Petrașcu. Artă de senzație intensă, desăvârșit picturală la dl. Petrașcu, ignorând aproape subiectul - pictură ilustrativă la dl. Ștefan Popescu, pornită din ușoare ondulații emotive, care s-ar putea traduce poate mai degrabă literar sau poetic. Peisajele sale ispitesc temperamentele de visători, florile sale pot deștepta suspine înăbușite, naturile moarte trezesc curiozitatea și interesul. Pictura vorbește prin subiect și este direct accesibilă oricui. Arta a avut întotdeauna și această a doua față, care a ignorat-o pe cea dintâi. Ignorare reciprocă, de altfel, fără prejudicii totuși pentru aplauzele pe care și un gen și altul de artiști le-au cules întotdeauna.

EXPOZIȚII Rodica Maniu - Bilțiu-Dăncuș - Claudia MIB - lian între expozițiile cele mai interesante din această lună, trebuie să o însemnăm pe aceea de curând deschisă a d-nei Rodica Maniu la Oficiul național de turism unde, în peste o sută de acuarele, care par tot atâtea pagini închinată poeziei, pictorița ne descrie cu emoție și convingere tainele nenumărate ale țărmului și ale mării dobrogene.

D-na Rodica Maniu nu este la prima sa inspirație dobrogeană. Căci ne amintim de alte asemenea priveliști, pe care același penel muiat în amurguri și melancolii le zugrăvea curând după război. Erau aspecte dezolate de sate tătărești pierdute în pulbere și în arșiță, pustietăți galbene abia înviate de ființa omenească, imagini de lumină și tristețe, peste care firea pictoriței înclinată spre lirism părea să pună o modulație melodică.

De rândul acesta, același temperament își desfășoară reveriile la țărmul mării. Penelul este mai sigur și mai intens, gama de culori mai sobră și mai concentrată. Dar sentimentul artistei a rămas neschimbat. El caută singurătățile romantice, visează în apusuri printre stâncile bătute de valuri, alunecă pe orizonturi nesfârșite, făcând din pictură poezie, și din poezie imagine concretă,

colorată.

Figura omenească aproape nu apare în aceste priveliști melancolice. În câteva bucăți doar, pictorița o tratează izolat, regăsind ecourile cele mai intense ale acordurilor sale interioare. Culoarea de acuarelă ajunge până la modulațiile cele mai uimitoare: ea străbate repede toată gama nuanțelor, atingând în aceste lucrări aproape concentrările picturii de ulei.

Arta d-nei Rodica Maniu își găsește încă o dată, în expoziția de acum, o expresie din cele mai depline. Penelul de acuarelist nu s-ar putea mânui mai sigur, nici n-ar putea duce la rezultate mai generoase.

Cu alte calități și într-alt fel orientată ni se prezintă pictura domnului Traian Bîlțiu-Dăncuș, care expune la Fundația Dalles. Dl. Bîlțiu-Dăncuș vine din Maramureș, și tablourile sale sunt pline de imaginea locurilor familiare artistului, priveliști sau figuri în care o linie precisă și apăsată descrie lucrurile într-o ciudată stilizare, încă nedecisă între pictural și decorativ.

Verva domnului Bîlțiu-Dăncuș și simțul coloristic sunt calitățile sale principale-Ele subliniază un talent care, bine îndrumat, ar putea duce la frumoase rezultate. Orientarea de acum a pictorului este către arta populară. Din zugrăveala țărănească, din arabescul creștăturilor pe lemn, din împeștrirea culorilor pe scoarțe și pe țesături, dl. Bîlțiu-Dăncuș a învățat această stilizare, care umple pânzele sale de o naivă și abundentă ilustrație, înviorate de o veselă împerechere de culori.

Dar în aceste calități stau și cusururile ca și primejdiile artei domnului Bîlțiu-Dăncuș. Căci abundența de ilustrație și gustul pentru împeștrirea de culori nu duc către pictura adevărată ci către derivatele acesteia, către arta de găteală sau către afiș. Arta țărănească este plăcută, dar este doar o artă decorativă, făcută pentru gustul popular. Pictorul modern poate primi sugestii din

această artă, dar nu trebuie să confunde calitățile ei fruste cu ceea ce trebuie să fie o adevărată viziune picturală, mult mai exigentă și mai complexă, pentru că ea trebuie să exprime nu simple elemente decorative, ci lucruri în sine.

Pictura actuală a domnului Bîlțiu-Dăncuș pune în evidență și calitățile și cusururile de care vorbesc. Ea trezește interes, pentru că lucrările expuse subliniază talentul și posibilitățile artistului. Dar viziunea pictorului nu merge în adâncime. Ea se oprește la limitele decorativului, adică acolo de unde ar trebui să înceapă din nou pentru a ajunge la o neîndoielnică realizare picturală.

Pictura este „sorella della poesia”, spune Leonardo”, o poezie care se vede și nu se aude, după cum poezia e o pictură care se aude și nu se vede” 20”.

Acest lucru încearcă să-i dovedească, în Sala sindicatului artelor frumoase, d-na Claudia Millian, împărtaşindu-ne o serie de opere la a căror creație au prezidat dintr-odată două muze.

În mici tablouri în ulei, în guașe și desene colorate, d-na Claudia Millian ne face să urmărim călătorii senine și pline de voie bună la țărmul mării, pe malurile Dunării, sau în Bosforul romantic străjuit de minarete și de chiparoși.

Pretutindeni ochiul poetei caută motive de pictură și încearcă să le redea în rimele culorilor și în ritmurile liniilor. Imaginile iau sub penel forme grațioase de miniatură, se împletesc în mici arabescuri colorate, în care o fantezie ușoară se amestecă cu realitatea. Câteodată pictorița e mai ambițioasă. Cu o paletă mai intensă, ea încearcă să zugrăvească priveliștile mai concentrat și mai pictural. Îndemânarea nu-i lipsește: și micile tablouri strălucesc atunci de vervă și de prosepțime. Dar pictura este „sorella della poesia, iar în spiritul și sensibilitatea d-nei Claudia Millian, cele două surori sunt născute gemene. Penelul trece repede la alte împletiri de arabescuri, ochiul urmărește o străvezie imagine suprapusă realității și, pe

nesimțite, pictura redevine „poezie care se vede și nu se aude”.

EXPOZIȚII Milita Pătrașcu - Mutzner - Bacalu - Ciucurencu

Luna care a trecut n-a prea favorizat expozițiile de artă. Mâniile neprevăzute ale zeului Marte au cam adus tulburare în lumea muzelor și au întors privirile către alte realități mai puțin senine și mai imperioase. Expozițiile n-au lipsit totuși. Despre unele din ele, destul de interesante, se cuvine să vorbim măcar acum.

La Fundația Dalles am avut expoziția de sculptură a d-nei Milita Pătrașcu, care într-un număr însemnat de lucrări ne-a prezentat o mare parte a activității sale din ultima vreme: portrete în primul rând, reliefuri decorative, lucrări monumentale sau lucrări mai mici, în genuri și tehnici diferite. Talentul d-nei Milita Pătrașcu s-a manifestat întotdeauna cu o multiplicitate de aspecte care dovedește temperamentul iscoditor și marea receptivitate a artistei. De la ecourile, mai mult sau mai puțin fidele ale artei domnului Brâncuși, reflectate în lucrări mai vechi ale d-nei Pătrașcu, până la încercări care se apropie de Picasso, cum întâlnim în portretul actual al domnului Cantacuzino, de la primitivismul rustic al reliefurilor sau inciziilor sale în piatră, până la stilizări amintind arhaisme variate sau sugestii din arta clasică, inspirația d-nei Milita Pătrașcu s-a apropiat de toate izvoarele și de toate formulele, încercând să exprime, nu fără o notă de vioi diletantism, sensibilitatea mereu vie dar-nedecisă a artistei. Nu este de mirare deci dacă, și în expoziția de acum, vom întâlni aceeași varietate de aspecte, prezentă atât în motive, cât și în mijloacele de expresie.

Căci iată lucrări monumentale care prin contrastul lor ne dau aproape extremele acestei diversități de inspirație. Coloana concepută arhitectonic și decorativ pentru pavilionul nostru de la Expoziția din New York este

o îmbinare de arhaism și de stilizare derivată din modele clasice [] în reliefuri decorative d-na Milita Pătrașcu rămâne la motive rustice, sau își caută inspirația în delicate stucuri romane ori compoziții de Renaștere. Cât privește portretele, atât de numeroase și de inegale, ele impresionează uneori prin vivacitatea observației și prin limbajul plastic abil în care sunt redată, cum este cazul portretului domnului *Ciomac*, sau acela al domnului *Cantacuzino* - dar nu rareori surprind prin ușurința cu care sculptorița cedează unor exigențe de vanitate ale modelelor, care nu se împacă întotdeauna cu limitele nu mai puțin exigente ale artei. Este o latură mondenă a portretisticii d-nei Milita Pătrașcu, în care găsim mai șovăitoare calitățile de gust și de meșteșug ale artistei.

Pictura n-a lipsit nici ea din sălile de expoziție, și se cuvine să menționăm în primul rând expoziția de la Ateneul Român a domnului Miitzner. Tablourile de acum ne aduc continuarea unor căutări și încercări de paletă pe care artistul le urmărește mai de demult. În peisajul inepuizabil al Balcicului, domnia sa își regăsește vechile înclinații impresioniste către pictura de atmosferă. Culorile se modelează în nuanțe, conturile se șterg ușor în jocuri de lumină și în reflexe care învăluie priveliștile. Într-o imagine sau două a golfului Balcicului, o atmosferă unitară înfășoară peisajul în irizări albastrii. Dar penelul domnului Miitzner se întoarce de la asemenea efecte impresioniste și spre așezări mai solide de culoare și pastă. El ne dă atunci unele naturi moarte de o concentrată și aprinsă culoare, care nu se mai destramă în lumină, sau lucrări de simplu efect decorativ, în care formele deschise ale unei plante se conturează decis pe fonduri armonios colorate, în toate, paleta domnului Miitzner se arată cu resursele pe care le cunoaștem și din picturile sale mai vechi, iar artistul găsește nu o dată nuanțe delicate care îi sunt personale.

Balcicul cu aspectele lui mereu ademenitoare se

întâlnește și în tablourile domnului Bacalu, care ne-a dat în același timp o expoziție tot la Ateneul Român. UI. Bacalu încearcă de rândul acesta un alt mod de exprimare decât cel folosit în tablourile sale mai vechi. Pictura sa era pe atunci mai liniștită și mai clară. Cu o paletă simplă, pictorul își zugrăvea imaginile în culori limpezi și în forme în care se conturau neted, aproape linear. Simplitatea și limpezimea n-au dispărut nici acum din culoarea sa. Dar forma, neliniștită, a devenit evazivă și fugară sub ezitățile unui penel care pare să fi renunțat să o stăpânească. Este, fără îndoială, o experiență nouă, pe care artistul o încearcă în căutarea sa de a-și defini o viziune personală despre lucruri. Concluziile vor veni poate mai târziu. În expoziția de acum ele nu pot fi încă întrezărite.

Cu alte mijloace și altă viziune ne apare dl. Ciucurencu în expoziția deschisă la Hasefer. Domnia sa s-a înfățișat de la început ca un colorist foarte sensibil, pentru care lumea formelor, aproape disparentă, părea destinată să se dizolve în lumină și culoare. Armonii diafane se închegau pe pânzele sale, în care vagi siluete apăreau numai pentru a face să răsunе o notă mai intensă de culoare, sau pentru a schița un fugar arabesc.

Tablourile de acum ale domnului Ciucurencu nu definesc o altă viziune. Ele ne arată numai un penel mai impetuos și o paletă mai bogată și mai concentrată. Culorile se adună mai intens pe pânză, vibrează mai sonor și uneori, din șerpuirea lor mai materială, începe să se definească și o formă mai concretă. Este poate un drum nou care se deschide pentru pictura domnului Ciucurencu. Din lumea de nebulozități colorate a viziunii sale se va închea poate și o expresie mai consistentă, care s-ar putea să dezvăluie artistului și o altă realitate demnă de interesul său. Expoziții viitoare ne vor lămuri mai bine în această privință.

URBANISM ȘI ARHITECTURĂ N. GRANT - MICAELA

ELEUTHERIADE

Toamna acestui an vânzolit de războaie și de foc la granițe a venit gasmel Bucureștiul în cea mai mare prefacere. În cartiere ca și în centru, în parcurile de la marginea orașului, pe splaiurile Dâmboviței, în jurul Palatului regal un imens șantier e în plină activitate, zi și noapte, constructorii darimând și clădind, tăind perspective, aliniind, deschizând piețe sau plantând zonele de verdeață și de respirație ale orașului...

E vremea inginerilor și a arhitecților, oameni de meserie ordonata și de calcul, care se străduiesc să dea capitalei noastre un veșmânt demn de vremurile noi?". -.

Bucureștiul era în întârziere față de aceste vremuri. Încercări risipite și urmate fără un plan sigur au adus după război unele schimbări vechiului oraș, creând iluzia unei modernizări. Partea de nord mai cu seamă și regiunea lacurilor înconjurătoare au fost mai favorizate de aceste eforturi. Acolo mgmern au putut lucra în voie, realizând pe teren liniile ideale trase pe planșeta lor. Interiorul Bucureștiului însă ridică asemenea obstacole și prezintă probleme atât de complicate, încât o adevărată modernizare n-ar mai putea porni decât dintr-un mare plan de ansamblu, urmărit cu multă energie și cu mari sacrificii.

cest plan este azi în desfășurare, iar rezultatele lui se și ivesc în câteva din punctele unde realizările s-au început. Artere noi de circulație se deschid, piețe se sistematizează, aspecte monumentale apar prin degajarea liniilor și prin rânduirea lor în ansambluri impunătoare. Planul nou al lucrărilor orășenești tinde să creeze spațiul ordonat și logica geometrică esențiale urbanismului modern.

Principiul acestui geometrism adaptat la exigențele moderne ale vieții, subordonarea detaliului față de ansamblul urbanistic și raționalizarea în genere a liniilor și aspectelor creează și condițiile unei noi arhitecturi, care a

a tre' ui să dea caracterul oraşului de mâine... A

Arhitectura Bucureştiului de până acum n-a cunoscut alt principiu decât acela al pitorescului. Străzi răsucite şi încălcite după capricii seculare s-au găsi populate de clădiri modeste sau pretenţioase, nesupuse nici unei rânduieli, nici unei norme sau oprelişti. Arhitecţii de după război mai cu seamă s-au întrecut să contribuie la acest caracter anarhic al oraşului. Din dorinţa de a accentua pitorescul, ei s-au străduit să singularizeze fiecare casă, să o scoată în evidenţă prin aşezare curioasă, prin forme complicate şi bizare, prin policromie, inspirate din cele mai disparate stiluri sau ieşite din cea mai extravagantă fantezie. *f.*

Câteodată acest straniu mod de a clădi s-a numit „stil românesc”. Un astfel de stil a făcut ravagii mai cu seamă în cartierele noi, unde stimulau şi mai mult dorinţa de pitoresed singular. Am văzut astfel apărând un „stil românesc” în care pridvoare şi turnuleţe de mănăstire brâncoveneasca se asociază cu interioare de curţi spaniole, cu ferestruici arabe, cu acoperişuri mexicane şi în care faţade şi interioare se acoperă de o ornamentaţie ostentativă şi fără sens, împrumutată din repertoriul curent al revistelor de decoraţie.

Acum treizeci-patruzeci de ani, o primă încercare de stil românesc îşi căutase inspiraţia în elementele arhitecturii noastre ţărăneşti şi mănăstireşti, pe care arhitecţii credeau că le pot adapta fără greutate oricăror clădiri şi oricărui program. A ieşit o arhitectură folcloristică, sortită eşecului, pornind din dorinţa de pitoresc, ce nu conţinea nimic esenţial care să-i dea caracter de stil sau de logică arhitectonică.

Încercarea mai nouă de arhitectură românească a pornit din aceeaşi greşită căutare de pitoresc. Folclorismul românesc a fost doar asociat şi cu elemente exotice, care au accentuat caracterul hibrid şi superficialitatea unei

astfel de arhitecturi.

Stilul cel nou, pe care necesitățile Bucureștiului de astăzi îl cer, și pe care străduințele de modernizare urbanistică îl presupun, nu mai poate fi nici folcloristic nici pitoresc. El trebuie să plece de la ideea de logică arhitecturală și de la cerința de monumentalitate a orașului modern. El trebuie să respecte, de asemenea, nevoia de armonie și unitate a ansamblurilor urbanistice.

Arhitectura de până acum a fost expresia neorânduiei și a capriciului individual. Ea răspundea caracterului însuși al vieții noastre sociale, care nu cunoștea alt temei decât legea întâmplării și a bunului plac. Arhitectura viitoare a orașelor noastre nu va putea ignora însă principiile de ordine, de armonie și de unitate. Ea va ajunge la creație adevărată când va izbuti să exprime ideea însăși a vieții românești și când formele pe care le va inventa vor răspunde necesităților reale ale acestei vieți, nu numai individuale dar și sociale.

Expoziții

Sezonul artistic a început în acest an destul de târziu și timid. Zgomotele războiului n-au favorizat niciodată lumea muzelor și au aruncat întotdeauna neliniști printre slujitorii acestora. Câteva săli și-au deschis totuși porțile încă din octombrie, aducând primele expoziții, de care se cuvine să luăm notă, fie și cu întârziere, în această cronică.

La Fundația Dalles, de pildă, am avut expoziția de pictură a domnului X. Grant. Lucrările meticuloase ale pictorului atât de conștiincios, de aplicat, de fidel față de modelele sale, ne-au întors la imaginea unei arte academice, pe care dL Grant o reprezintă la noi cu statornicie de aproape patru decenii. Peste această artă a trecut istoria întreagă a picturii românești mai noi fără a-i aduce vreo tulburare. Ochiul pictorului nu s-a lăsat atras de niciuna din ispitele vremii și nu s-a îndepărtat de imaginea precisă a realității, pe care artistul o reproduce

și azi cu fidelitatea din tinerețe. Expoziția de la Fundația Dalles e un adaos la opera fără zbucium și fără șovăieli a artistului. Alte câteva imagini ale înmii trecătoare și-au găsit întipărirea pe pânzele sale, care vor fi poate mai târziu evocările duioase ale lucrurilor de acum.

Alături de dl. Grant, la aceeași Fundație, o artistă tânără, d-na Micaela Eleutheriade, ne aduce la cu totul alte preocupări și la alte înțeleșuri ale artei. Pictura sa, ieșită dintr-un penel deopotrivă intens și grațios, urmărește un efect de expresivitate și de armonie personală, pe care am mai avut prilejul și altă dată să-i subliniem. Pictorița realizează acest efect prin conture ca și prin culoare. Un desen simplu și în aparență fugar fixează totuși linii sigure, care concentrează atenția și dau obiectului realitate. Culoarea, folosita cu îndemânare, se așterne cu aceeași grijă de a înlătura detaliul și de a punem evidența esențialul. Acest mod de a simplifica și de a căuta un accent dominant pentru fiecare imagine îngăduise artistei, în tablouri anterioare, efecte remarcabile cu mijloace restrânse. Desen și culoare tindeau către o expresie sumară, iar în unele acorduri – albastrul asociat cu brun, cu negru sau cu ocră, de pilda – reveneau prea des sub penelul pictoriței. Tablourile de acum aduc o transformare evidentă a paletei ca și a viziunii artistei. Mai luminoasă și mai variată, gama sa de culori se răsfrânge mai voios asupra lucrurilor și înmulțește posibilitățile de expresie. În peisaje ca și în interioare cu figuri, în tablouri cu flori sau cu' naturi moarte, urmărești cu plăcere această varietate, în care apar note sprintene, punând accente vii aproape în fiecare imagine. D-na Micaela Eleutheriade își mărginește însă pictura la dimensiunile cele mai restrânse. Talentul său va găsi fără îndoială posibilități mai însemnate și mai multă variație când se va aplica și la lucrări dezvoltate în dimensiuni mai mari.

O expoziție de pictură am mai avut și în Sala de la Teatrul Comedia. O artistă tânără, d-na Magdalena Rădulescu, și-a înfățișat lucrările, în care un talent vioi, asociat cu un penel nedisciplinat, se găsesc la mina lor proba înaintea publicului. Fantezie și glumă, spirit dezinvolt neretnut de obstacole, crabă de a ataca cu brio orice subiect, se desprind din aceste pânze în care linii culori se ciocnesc neconținut în antagonisme greu de împăcat. Câte la portrete totuși, inspirate după antic, dovedesc că artista are posibilități de a ajunge și la alte rezultate. Pictura este o artă grea însă, care cere odată cu talentul și jertfa severă a disciplinei și a controlului de sine.

EXPOZIȚIA „TINERIMEA ARTISTICĂ” 1941

A'enerabila Tinerime artistica și-a redeschis porțile, la Fundația Dalles pentru a 41-a expoziție a sa 208. Destinul acestei asociații e cunoscut. Ea a reprezentat odinioară tinerimea artistică într-adevăr, și a putut însemna în cronică ei câteva pasni de glorie, pe vremea când Ștefan Luchian, nu prea favorizat de contemporani, expunea la „Tinerimea”, alături de C. Artachino, N. Grant, Oscar Spaethe, Ipolit Strâmbu și de ceilalți fondatori.

Dar epoca acestei glorii a trecut de mult. Ștefan Luchian a murit. Iar pe tâmpilele tinerimii de odinioară zilele și anii au așternut pulberea necruțătoare a vremii. „Tinerimea” a intrat astfel într-o lungă perioadă de tristețe. Prea credincioși trecutului, izolându-se în amintiri și în ideea că vremurile mai noi n-au adus nimic bun, fondatorii au închis porțile asociației, s-au retras din lupta, cu contemporanii și au pierdut încetul cu încetul orice contact cu alte imenități care apăreau succesiv și se consumau și ele în curgerea vremii și în nestatornicia lucrurilor... «1

A venit impresionismul, cu încercările lui târzii românești, cu succesele, cu eșecurile lui; au venit în

Europa războaie și revoluții; au trecut peste arta noastră toate ecourile post-impressionismului; au fost pe continent un cubism, un expresionism; au venit apoi valurile mai noi ale artei din Apus, care au atins și ele rând pe rând generațiile noastre de artiști. În mijlocul acestor vremelnicii nu s-a menținut neatinsă și neclintită decât stânca „Tinerimii artistice”, din care conducători și asociați au izbutit să facă un fel de cetățuie ciudată a trecutului, străjuind izolată într-o lume nouă, cu care nici contactul, nici simpatia nu mai păreau posibile.

În asemenea împrejurări s-a ivit ultimul căpitan al „Tinerimii”, dl. Kimon Loghi, care cu inimă părintească de fondator, dar și cu sentimentul limpede al realității, s-a hotărât să aplice „Tinerimii” o altă strategie. Cu îndemânare, cu energie, cu o admirabilă sociabilitate plină de tact și de eleganță, dar și cu temeinice însușiri gospodărești, domnia sa a izbutit, deschizând azi o poartă, mâine o breșă în ziduri, liniștind spiritele alarmate din interior și ridicând o năframă ispititoare pentru cei din afară, să facă din „Tinerimea artistică” o cetate deschisă, primitoare de oaspeți, în care armele au fost depuse, iar trandafirii păcii au apărut la ferestre.

— Expoziția de acum e ca o sărbătoare a domnului Kimon Loghi. Prin stăruințele și prin iscusința sa, la „Tinerimea artistică” s-a făcut pace între generații. Nu este puțin. În vremurile tulburi în care trăim, o ramură de măslin este ceva, fie și în lumea artelor, atât de nestatornică și de capricioasă.

„Tinerimea artistică” ne aduce astfel anul acesta un fel de breviar (firește, nu fără lacune) al existenței ei de peste patruzeci de ani. Fondatori, societari „asociați și oaspeți, ierarhie impozantă consacrată de tradițiile asociației, reprezintă tot atâtea generații, care se găsesc astăzi laolaltă pe panourile de la Fundația Dalles.

Fondatorii s-au împuținat: domnii Artachino, Grant,

Kimon Loghi, Spaethe, Artur Verona. Operele lor amintesc de începuturile asociației și de străduințe azi depășite, care și-au însemnat fiecare locul în analele artei noastre.

— În jurul lor, vechea gardă a „Tinerimii” - Burada, Isachie, Manea, Pan Ioanid, Poitevin-Scheletti, Schweitzer-Cumpăna, Teodorescu-Romanați, Troteanu, Paul A. Erona, C. \ lădescu, Iuca, Burcă, Al. Călinescu, Iordănescu - își păstrează locuri bine stabilite de tradiție și de fidelitatea față de idealurile asociației.

Dar alături de aceștia, oaspeți noi sporesc rândurile asociației, și operele lor destul de numeroase îmbogățesc atmosfera și dau expoziției un interes de actualitate. Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Gheață, Han/Medrea, aduc nu numai prestigiul artei lor, dar și lucrări în care aspecte noi ale personalității lor pot fi urmărite. Paleta înnoită a domnului Lucian Grigorescu, strălucind de culori intense și de vibrații de lumină, armoniile coloristice delicate ale domnului \ asile Popescu, îmbinate cu grația ușoară a desenului său, sau studiul interiorizat și ținut sever în exigențele plasticii, din machetele cu figuri de voievozi a-e fHui - an n „ar putea fi trecute cu vederea, și ele sunt fără îndoială manifestările cele mai însemnate din această expoziție.

Dar rândurile oaspeților noi sunt și mai numeroase. Ele cuprind pe cei mai mulți dintre artiștii mai de seamă ai generațiilor mai tinere, de la Ștefan Constantinescu, Bălțatu, C.C. Constantinescu, Iordache, Al. Moscu, până la Angheluță, Țuculescu, Vânătoru sau Ionescu Sorin, alături de d-nele Dudu Alexandrescu, Marioara Constantinescu, Olga Greceanu, Adina Paula Moscu, Maria Pillat, Ana Tzigara-Berza etc. Din lucrările pe care le expun, prea numeroase ca să le pot trece în revistă, aș vrea să semnaliez măcar câteva, care ies mai mult în evidență. Astfel, delicatul *Portret în roz* al domnului Ștefan Constantinescu, de un fin sentiment de culoare pe care îl

întâlnim de obicei în lucrările artistului, *Portretul* feminin, plin de vivacitate în linie ca și în culoare, al d-nei Adina Paula Moscu. Peisajele nuanțate ale domnului Angheluță, trandafirii și florile domnului Vâuătoru, de o intensă strălucire și de o factură impulsivă, peisajele grave și melancolice ale domnului 1 uculescu, în care este ca un ecou al picturii domnului Gheață, desenele desăvârșite ale d-nei Adina Paula Moscu, ca și acelea ale domnului Al. Moscu, peisajele fine și visătoare ale d-nei Dudu Alexandiescu, sau lucrările unor artiști mai tineri, ca dl. Sorin Ionescu, d-na fzigara-Berza, d. Suțianu, care în genuri diferite izbutesc a se face remarcați.

Printre sculptori, în afară de domnii Han și Medrea, întâlnim numele lui Baraschi, Caragea, Irimescu, Georgescu, Onofrei și I.L. Murnu. Dl. Baraschi expune un *Portret* de o linie incisivă, nu lipsită de viață, în maniera obișnuită a plasticii sale simplificată până la netezime; dl. Caragea aduce câteva figuri în care volumul este pus de acord cu ritmica și cu efectul decorativ căutat, un *Cap* de multă finețe și de studiu atent expune dl. Iiimescu.

Rezultatele eforturilor domnului Kimon Loghi, de animator și reformator al „Tinerimii artistice”, apar astfel destul de vizibil și din simpla enumerare de mai sus. „Tinerimea artistică” se reîntoarce la viață și își recunoaște propria-i misiune. Să nădăjduim că începutul va fi norocos și că, în al cincilea deceniu al existenței, drumurile asociației se vor îndrepta către orizonturile deschise a e artei românești.

SON JALEA

O expoziție deosebit de interesantă ne-a dat în luna aceasta dl. Ion Jalea. Domnia sa a prezentat la Ateneul Român un număr însemnat de lucrări, sculptuiile dimensiuni mari, portrete, reliefuri, ca și lucrări mai mici, reprezentând activitatea sa din ultimii patru sau cinci ani.

Sculptura românească își are în dl. Jalea pe unul din

reprezentanții ei de frunte. În operele monumentale ca și în plastica mai redusă, artistul s-a mfațisat întotdeauna cu o distincție reținută, cu o conștiinciozitate artistică, cu o eleganță proprie, care au adus artei sale nu numai aprecieie, dar și un fel de prestigiu academic, în afară de Academie, și uneori împotriva ei.

Gustul domnului Jalea s-a îndreptat mai cu seamă către viziunea clasică a sculpturii, către plastica umană văzută în armonia, în echilibrul și în limitările ei formale. Dar sensibilitatea artistului a căutat să dea acestei viziuni mlădieri și nuanțe noi, care să învieze formele și să le pună în acord cu sentimentul său. Arta domnului Jalea a oscilat astfel întotdeauna între clasic și modern, între exigențele formale și nuanțe de sensibilitate, care l-au dus de multe ori la realizări remarcabile, dar nu rar și la ezitări sau la forme mai e\azi\le.

Expoziția de acum readuce toate etapele acestor căutări și probleme ale artistului. Regăsim încă în ea inspirația de-a dreptul clasicistă, în operecum este *Torsul* feminin de proporții mari, în care volumul precis conturat și tensiunea formelor amintesc nuduri elenistice sau forme michelangiolești.

Această inspirație antică se atenuază în alte lucrări, tot cu subiect clasic, în care interpretarea nouă a artistului se simte în accentuări variate ale formelor sau în modelajul sensibil al suprafețelor. Un *Cap de Apollo* întâlnim astfel în linie antică, dar de sentiment cu totul modern, sau nuduri și figuri clasice, cărora modelajul le comunică prin jocul fin al luminilor și umbrelor un fel de viață epidermică și o aderență vie a formelor la atmosfera înconjurătoare.

Această căutare de a sensibiliza plastica, de a o subordona efectelor de pitoresc, îngăduie artistului să obțină câteodată lucrări fericite, cum sunt cele patru figuri de *Apostoli*, săpate în piatră, din expoziția de acum, dar uneori îl duce și la confuzii de tehnică, în care ar fi foarte

greu să mai regăsim sensul clasic al sculpturii. Astfel, în câteva reliefuri cu subiecte legendare, care sunt *scobite* în materie, pentru a da impresia de sculptură din daltă, domnia sa aplică un modelaj plastic în care caută să obțină efectele de pitoresc ale sculpturii turnate. Un asemenea procedeu - ca să vorbesc de clasici - l-ar fi supărat pe Michelangelo, care nu glumea cu meșteșugul său. Sculptura, spunea el în termenii cei mai concisi cu putință, este sau *a scoate*, sau *a pune*. A scoate, adică a sculpta cu dalta, a pune, adică a modela cu mâna. A pune și a scoate în același timp este poate prea mult pentru sculptura adevărată, și înseamnă mai degrabă a sacrifica sensul ei esențial pentru efecte lăaturalnice.

Dar confuzia aceasta nu e statornică în operele domnului Jalea. Cu mijloace mai pure și cu un sentiment destul de viu, o altă serie de reliefuri săpate în piatră, cu subiecte alegorice, religioase sau simplu decorative, ne arată în această expoziție toată sensibilitatea artistului atât pentru formă cât și pentru materie.

Notez, în sfârșit, printre sculpturile expuse, și *Capul de cioban*, pe care artistul l-a mai înfățișat și în alte expoziții. Viziunea plastică a domnului Jalea atinge în această lucrare o finețe și o puritate care îl amintesc pe Despiau. Între *Torsul de femeie* clasicist, pe care l-am amintit la început, și acest frumos cap, de un sentiment atât de modern, sunt de fapt limitele între care oscilează arta echilibrată și senină a domnului Jalea.

ADAM BĂLȚATU

Tot la Ateneul Român am avut luna aceasta și expoziția de pictură a domnului Adam Bălțatu. Peisaje și naturi moarte în ulei și în guașă, înfățișând cu multă unitate o viziune și o manieră picturală, pe care dl. Bălțatu a izbutit să și le definească în ultimii doi ani.

Pictura domnului Bălțatu a trecut prin etape variate, care au dovedit întotdeauna posibilitățile artistului de a-și

adânci studiul și de a da expresie nu numai unor imagini picturale, dar și unui sensibil conținut sufletesc.

După începuturi legate de o viziune ușor romantică, în care erau poate ecouri Grigoresciene, dl. Bălțatu s-a orientat către o expresie de fluiditate a formei și de concentrare a culorii, în care stăruia o atmosferă sentimentală, înăbușită și muiată în tristețe. Sugestiile artei lui Vlaminck erau vizibile, dar în cerurile vânzolite și plumburii ale artistului, care acopereau ca niște cortine grele melancolicele peisaje, se simțea un accent străin de pictura flamandului, un mod deosebit de a vedea lucrurile, care trebuia să-și caute propria-i expresie.

Această expresie apare în operele artistului din ultimii ani, ca și în expoziția de acum. Paleta sa nu este prea bogată. Ea se păstrează în culori substanțiale și în tonuri concentrate, oarecum de adâncime. Aceeași fluiditate armonioasă apare în imagini ca și în pictura sa anterioară, deși penelulnu mai așterne culoarea continuu, ci în pete alăturate și egale, care dau parcă un fel de pondere materială, sau chiar de densitate culorii, luminii, ca și atmosferei.

În vibrații molatice și calde, artistul zugrăvește aspecte de periferie, case și curți singurate, ziduri în ruină, străzi de mahala pustie, imagini în care nicio siluetă omenească, nicio mișcare nu vin să tulbure impresia de dezolare și de părăsire. O atmosferă de tristețe, de reverie provincială, învăluie toate aceste priveliști, în care temperamentul de moldovean al artistului se face simțit în fiecare atingere de penel. Pictura domnului Bălțatu va lua poate și alte forme, paleta sa își va înnoi culorile și armoniile. Expresia acestei melancolii va rămâne însă, pentru a da nota caracteristică, precum și un ecou mai adânc picturii domnului Bălțatu.

Figuri românești din istoria și estetica artelor plastice

ODOBESCU ARHEOLOG ȘI ISTORIC DE ARTĂ209

Prin 1873 - 1874 o modă nouă, puțin cam bizară și costisitoare se ivise printre intelectualii noștri, mai cu seamă cei din București: moda arheologiei. Căutătorii de comori sau numai de cioburi preistorice, asemenea eroilor lui Cezar Petrescu, răscoleau cu sârg gorganele de pretutindeni, din Bărăgan, din Vlașca sau din Oltenia. Erudiți improvizați ieșeau la iveală - moșieri de treabă uneori, ziariști, câte un general sau colonel de pompieri - care, cuprinși de o ciudată pasiune, răsfoiau prin cerdacuri boierești fel de fel de autori antici sau de cronici vechi și porneau în căutarea obiectelor celor mai ciudate care puteau satisface curiozitatea lor neașteptată: unul aducea tocmai din Egipt o mumie adevărată, culcată în cutia ei scrisă cu hieroglife; altul colecționa topoare preistorice de silex; un ofițer care își făcuse un muzeu în Dobroteasa, cumpăra de la un călugăr grec un ciot de sabie turcească pe care sta scris că este a lui Absalom, fiul lui David; iar o prăvălie din București își făcuse o specialitate să vândă săbii false de-ale lui Tudor Vladimirescu sau Constantin Brâncoveanu, săbii care mai ies și acum câteodată la iveală drept autentice.

Arheologia era în aer și în preocupările tuturor. Se vorbea de daci, de geți și de sciți, cum s-ar fi vorbit de turci sau de muscali. Se făceau comunicări la Societatea Academică, într-o limbă latinizată, care era ea însăși ca o descoperire arheologică; se țineau conferințe la Ateneul Român, iar gazetele înființau rubrici unde se diserta despre antichități ca despre niște obiecte de primă necesitate.

Una din gazetele timpului mai cu seamă era o adevărată tribună arheologică a poporului: „Trompeta Carpaților” a lui Cezar Bolliac. Bătăiosul gazetar și anteluptător pașoptist devenise cu vremea cel mai pasionat căutător de cioburi vechi din România. În gazeta

sa democrată poporul citea regulat ultimele descoperiri de antichități naționale, comentate în savante articole întemeiate pe autori antici. Într-un asemenea articol, prin 1873, despre *Usul fumatului din timpii - preistorici*, Bolliac demonstra, de pildă, cu multă erudiție că „nu mai este îndoială cum că dacii fumau”, că „fumau din lulea, prin vreun fel de țeve subțiri care n-au putut să reziste până la noi” și că, în sfârșit, el însuși găsisese printre cioburi de vase preistorice, în trei localități diferite din Oltenia și din Muntenia, trei lulele de lut negre pe care, nu fără mândrie națională, le și boteza „lulele românești”.

A fost o admirabilă temă pentru un articol plin de umor, pe care Odobescu l-a tipărit atunci în revista lui Hașdeu, „Columna lui Traian, sub titlul *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice de un om care nu fumează*. În hazul tuturor și cu un mai puțină erudiție decât Bolliac, Odobescu demonstra că pretinsele lulele dace sau „românești nu erau decât niște biete lulele tuicești, iar descoperitorul lor o victimă inocentă a entuziasmului său de nepregătit pentru știință... A.

Cam în asemenea împrejurări se vedea Odobescu nevoit a întieprinde educația arheologică a contemporanilor săi, care dovedeau atâta bunăvoință, dar erau atât de dezorientați...

El era un arheolog vechi, poate nu cu mult mai mult decât un diletant nici el, dar un diletant de o vastă și multiplă cultură, care ascultase la Paris profesori iluștri și știa să folosească în cercetările sale metodele neapărat trebuincioase oamenilor de știință. Întreprinsese cele dintâi cercetări de arheologie în România încă de prin 1860 când, în tovărășia pictorului elvețian Trenk, adus de el în țară, cutreierase ținuturile noastre cu monumente istorice și arheologice, înființase Muzeul de Antichități naționale din București, organizase pavilionul României la Expoziția internațională de la Paris în 1867, unde

antichitățile și monumentele de artă ale României aveau un loc însemnat, participase chiar la un Congres internațional de antropologie și arheologie preistorică la Copenhaga, unde într-o comunicare căreia i s-a făcut onoarea unor ample discuții arătase pentru prima oară importanța țării noastre în cercetările de preistorie europeană.

Arheologia românească era astfel oarecum o creație a lui, și față de el era răspunzător dacă această nobilă pasiune ajunsese să facă atâtea ravagii în București și tulbura liniștea atâtor oameni cumsecade.

Pentru instruirea acestor amatori, imprudent inoculați cu virusul științei, Odobescu întreprinsese de altfel încă de prin 1872 un ciclu de conferințe la Ateneul Român, sub titlul *Răpede ochire asupra producțiunilor artistice din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului nostru*. Era ca un fel de rezumat al ideilor lui asupra artelor plastice în România și, mai mult decât. atât, o enunțare de principii în care susținătorii de azi ai „stilului național în artă” își pot recunoaște pe primul teoretician.

În același scop de instruire și educare a gustului artistic al unui public încă atât de puțin orientat și de credul în materie de artă, a scris ceva mai târziu, în 1874, acel glumeț tratat de estetică vânătorească intitulat *Pseudokyneghelikos*, în care cititorul român auzea pentru prima oară vorbindu-i-se despre un Albrecht Dürer, despre un Jean Goujon sau despre un Rubens.

Dar atât era încă prea puțin. Arheologia și artele românești aveau nevoie de o îndoctrinare și mai sistematică pentru a nu fi definitiv compromise de diletantismul fantezist în care se găseau. Odobescu s-a gândit atunci să înceapă un curs cu un caracter mai înalt și cu o metodă mai științifică, unde amatorii de cercetări arheologice și eventualii aspiranți la studii, speciale să

poată cunoaște cu de-amănuntul ispitele ca și primejdiile acestei științe dificile... a

Universitatea nu avea pe atunci niciun arheolog. Era o instituție mea modestă, unde se făceau cursuri a căror faimă nu trecuse dincolo de pragul claselor în același an însă, în 1874, trei profesori tineri aveau să-și facă apariția, ridicând nivelul intelectual al instituției și inaugurând cursuri care aveau să fie adevărate evenimente: Maiorescu, predând logica, Hașdeu, care ținea prelegeri de filologie comparată, și Odobescu, începând cursul său de arheologie. Cunoaștem acest curs din cartea pe care, trei ani mai târziu, în 1877, el o tipărea sub titlul de *Istoria arheologiei*, și ne dăm seama câtă erudiție și lărgime de orizont aducea învățământul acestui om de disciplină și de gust. Odobescu voia să înceapă lucrurile de la capăt, de unde nu exista păcat arheologic, ci numai inocența primelor descoperiri, care încetul cu încetul aveau să ducă la cunoașterea binelui și a răului în această tainică lume de hârburi milenare și de zeități de piatră sau de lut. În cele cincisprezece prelegeri citite studenților săi, el înfățișa sistematic, pe lângă o introducere metodică de vederi largi și de rigurozitate științifică – istoria multiplă a cercetărilor arheologice, urmărită cronologic din antichitate și până la jumătatea secolului al XVIII-lea. Odobescu intenționa să completeze această istorie și printr-o expunere a cercetărilor arheologice moderne, dar planul său a rămas nerealizat. Așa cum se prezenta totuși, cursul său era destul de vast și îmbrățișa un câmp larg de cercetări, în care numai o erudiție de primul ordin și un mare talent de expunere se putea orienta.

Punctul de plecare erau, firește, ereziile amintite ale contemporanilor săi care, confundând îndeletnicirea ușoară de colecționar de vechituri cu știința însăși, luau numele arheologiei în deșert. Odobescu stabilește deosebirea hotărâtă dintre simplul „anticar” sau căutător

de antichități și arheologul om de știință. Cel dintâi este un diletant ce se pasionează de obiectele arheologice în sine, de raritatea sau curiozitatea lor, fără interes adevărat pentru studiul științific. Celălalt, este omul pregătit temeinic pentru investigații metodice și sistematice și care, urmărind numai adevărul științific, se interesează de obiecte în măsura în care ele îi pot spune ceva nou în această privință. „Arheologie de pe saltea!” îi răspundeau adversarii săi, cu Bolliac în frunte, și Odobescu se cam supăra. Dar le cita exemplul acelui bătrân săpător de antichități din Catacombele Sfântului Calist de la Roma, Pietro, care, pentru că scosese la iveală cu cazmaua lui dibace toate obiectele studiate cu atâta pricepere de ilustrul arheolog de Rossi, spunea oricui vizita catacombele: „iacă domnule, eu și domnul de Rossi am descoperit toate acestea; noi tot împreună am lucrat! Dumnezeu fără mine nu se pricepe la nimic!”

E drept, unii anticari – și am pomenit de ei – nu se mulțumeau să scoată obiecte la iveală, ci încercau să le și studieze. Dar atunci nepregătirea lor era și mai evidentă. Prejudecăți patriotice îi făceau să inventeze cele mai bizare fantezii, încredințați că în acest fel patrimoniul moral al științei și al artei românești avea ceva de câștigat: „Să ne păzim de acele naivități – le spunea Odobescu – care fac să răsară mereu la noi în țară, când săbii de-ale lui Absalom, când inele de-ale lui Iuliu Cezar, când lulele de-ale lui Decebal”. Știința nu are de câștigat nimic dacă nu găsește adevărul, iar adevărul nu stă decât în judecata critică și obiectivă.

Dar mai era o confuzie, pe care nu o făceau numai cei ce se îndeletniceau la noi cu arheologia, ci și arheologi străini – căci știința aceasta, atât de precisă și de riguroasă astăzi, nu ieșise încă cu totul din faza diletantismului, nici chiar în cercetările savanților străini; era confuzia domeniului ei cu domeniul filologiei și al ramurilor literare

înrudite. La noi mai cu seamă, o asemenea confuzie era și mai periculoasă, din pricina tendințelor latiniste ale filologilor vremii. Totul venea de la strămoșii romani, și tot ce venea de la ei, nu putea fi decât genial! Odobescu separa însă limpede ce era filologie de arheologia propriu-zisă. Obiectele arheologiei nu sunt literare, nici abstracte. Sunt „obiecte reale, care se pot pipăi, care au forme sau plastice sau grafice și astfel cad de-a dreptul sub simțul vederii”...

În acest fel și metodele arheologului se vor deosebi fundamental de cele ale filologului, ale istoricului sau ale celui ce se ocupă cu literatura. Ele vor fi metode de intuiție, de educație a ochiului, pentru a prețui nu numai semnificația utilitară sau simbolică a obiectelor, dar și semnificația lor estetică. Arheologia va fi astfel, în mare măsură, istorie; ea va urmări progresul umanității prin ceea ce umanitatea a creat concret. Dar valoarea acestei științe va spori cu atât mai mult cu cât va ști să se ridice de la elementele rudimentare ale trecutului omenesc până la creațiile cele mai înalte ale simțului frumosului...

Arheologia trebuia să fie în cele din urmă, după propriile lui cuvinte”, o istorie a artelor frumoase din timpii trecuți”, o sinteză etică și estetica, în care rigurozitatea științifică trebuia să se alieze cu un precis simț al frumosului și cu mult discernământ critic...

Era un înțeles cu totul modern, pe care Odobescu îl dădea științei sale. Pentru unii cercetători contemporani cu el, poate chiar un înțeles excesiv, într-o vreme când arta însăși era judecată cu criterii destul de inapoiate. Astăzi Odobescu are dreptate. Arheologia este o etapă către istoria-mai înaltă a spiritului omenesc și a creațiilor lui estetice. Iar istoria artei este înscăunarea ierarhiei de cunoștințe care se referă la monumentele trecutului.

Odobescu pune astfel și bazele istoriei artei românești, la care nimeni nu se gândise până la el. În

această privință cercetările lui porniseră de mult. Inventarierea amănunțită a tezaurelor noastre de artă, pe care o începuse încă din primii săi ani de activitate, cu mănăstirile din Argeș și din Vâlcea, și pe care o extinsese neconținut asupra altor regiuni ale țării, îl dusesese la o concepție organică a acestor cercetări, îmbrățișând toate perioadele istoriei noastre și toate genurile de antichități. În concepția lui, toate aceste monumente preistorice, romane, medievale sau mai recente, erau „antichități naționale, aparținând aceluiași trecut istoric și constituiau un obiect unic pentru cercetători. Studiul lor avea un scop mult mai important decât de a stabili o cronologie istorică, sau a constata înlanțuirea unor evenimente petrecute pe pământul nostru. Ea urmărea spiritul însuși de creație al poporului nostru, sentimentul său de frumos și concepția lui mai înaltă de viață.

Odobescu este într-adevăr cel dintâi care vorbește despre „instinctul de artă” al poporului nostru, despre „stilul” său și despre „principiile uneiestetici naționale”. El recunoștea aceste principii pretutindeni, în portul țăranului nostru, în ornamentația lui geometrică - a cărei concepție îndepărtată o regăsea până în obiectele preistorice aflate pe pământul nostru - în monumentele vechi și noi risipite pe tot cuprinsul țării.

Există, în stare latentă - spunea el - un instinct artistic propriu poporului român, și mai dezvoltat la dânsul decât la cea mai mare parte din națiunile moderne; chiar din puținele monumente ce păstrăm de la străbunii noștri putem distinge în acele producțiuni ale trecutului niște caractere care constituie un stil artistic românesc, stil ce, în unele epoci mai fericite dar din nenorocire prea scurte ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem mândri și acum”...

Întemeiat pe această constatare, care prețuia cât un manifest al artei naționale până atunci ignorată, el se

ridica împotriva acelor care, iubind arta sau chiar mânuind-o cu destul talent, o înțelegeau totuși ca ceva fără patrie.

„O facultate colectivă - cum spunea el - eclectică, cosmopolită, în felul politicii comuniste și umanitare a adepților internaționalei” 210. Artă e universală, dar că trebuie să plece din fondul național al unui popor, din instinctele lui pentru frumos și din tezaurul lui de tradiții strămoșești.

Nu voi mai cita și alte cuvinte ale lui Odobescu despre această artă națională, cuvinte pe care să nu uităm că le rostea într-o vreme când Aman era încă tânăr și când Grigorescu se găsea abia la începuturile sale. Dar voi sublinia faptul destul de important al urmărilor pe care le aveau cercetările atât de disciplinate și în aparență aride pe care le pornise el în domeniul arheologiei. De la cioburile preistorice și până la artă națională, de la noțiunile elementare pe care trebuia să le ofere diletanților timpului și până la definiția esteticii poporului nostru, iată un vast domeniu, pe care el îl explora primul, și în care avea să așeze semne de îndrumare ce stau și astăzi în picioare. Arheologia și istoria artei românești au făcut de atunci desigur mari progrese. Dar ele n-ar fi fost posibile fără prima lui învățătură și fără îndrumarea modernă pe care Odobescu a știut să le-o dea.

DL. N. IORGA ISTORIC AL ARTEI ROMÂNEȘTI

Când își începea prodigioasa sa activitate de istoric, acum vreo patruzeci de ani, cu acele studii de istorie literară în care erudiția se colora atât de personal prin spirit critic și prin îndrăzneală de idei, concepția domnului N. Iorga asupra științei înseși căreia i se consacra era deplin formată și ea avea să xămână aceeași de-a lungul întregii sale activități, lărgindu-se concentric și ramificându-se până la ultimele consecințe.

Pentru tânărul cercetător de atunci, istoria era știința

esențială în care, fără nicio omisiune și închegându-se în sinteza unei viziuni concrete, trecutul unui popor se înfățișa ca un complex de civilizație în neîntreruptă desfășurare și în vie aderență cu prezentul. Cum viața însăși nu e unilaterală în manifestările ei, cum existența unui popor n-ar putea fi redusă la faptele pur exterioare ale cronologiei lui politice sau militare, știința însăși a sintezei acestor fapte n-ar putea ignora nimic din ceea ce întregește în vreun fel, sensibil sau spiritual, manifestarea complexă a vieții unui popor.

Istoricul începea atunci cu studii asupra trecutului nostru literar. El avea să treacă repede și la alte domenii din ce în ce mai variate, căci pentru cine vede trecutul sub acest vast unghi al civilizației, nicio cercetare istorică nu poate epuiza câmpul nesfârșit de fapte care constituie existența istorică. Câțiva ani mai târziu, în cea dintâi lecție de deschidere a cursului său de la Universitate, aceeași concepție sintetică și multilaterală era definită într-o formulă precisă de școală: „Istoria este compunerea sistematică, fără scopuri străine de dânsa, a faptelor de orice natură, dobândite metodic, prin care s-a manifestat, indiferent de loc și timp activitatea omenirii”. Era definiția cea mai largă și mai consecventă totodată, care, înlăturând înseși limitele etnice și geografice, dădea civilizației și culturii omenеști – unicul obiect al istoriei – sensul lor real, nelimitat în spațiu sau în timp.

Cu acest punct de plecare, firește că arta românească, atât de caracteristică trecutului nostru și de solidar legată existenței noastre spirituale, nu putea fi trecută cu vederea de istoric. Elementele cele mai concrete și mai expresive ale istoriei poporului nostru se aflau în monumentele și în lucrurile de podoabă ieșite din mina meșterilor de altă dată. Cultura și civilizația românească n-ar fi putut fi reconstituite fără ele.

Dar monumentele acestea erau ca și necunoscute. În

afară de un interes romantic pentru pitorescul lor, sau de cercetări arheologice mai mult de di etanti, nimic nu adusesese încă arta românească în lumina studiilor asupra trecutului nostru. Identitatea însăși a acestor monumente era ignorată. Căci documentele și inscripțiile publicate erau numai întâmplătoare și adeseori eronate. Istoricul trebuia să înceapă astfel de la alfavita, iar munca lui obscură trebuia să se mărginească pentru multă vreme la investigații de arhiva și la inventar.

În asemenea condiții își începea dl. N. Iorga încă din tinerețe cercetările asupra artei românești. Iar străduințele sale fără comparație, echivahnd în domeniul arhivistic cu ceea ce ar fi putut realiza o generație întreaga de istorici, au adus, pe lângă alte rezultate, și pe acela de a fi pus bazele documentare ale istoriei artei românești. Între zecile de mii de documente de toate pategoriile, culese din arhivele străine și românești și publicate fără întrerucere până astăzi, nenumărate sunt acelea care ne dau informațiile cele mai prețioase asupra monumentelor noastre de artă, existente sau dispărute asupra' meșterilor de odinioară, asupra felului lor de a lucra, sau asupra legăturilor artistice cu alte țări.

E greu astăzi de enumerat fie și numai bibliografia completă a acestor publicații documentare¹⁰, cu atât mai mult a da o idee despre elementele nesfârșit de variate pe care ele le pun la îndemâna istoricului. Va fi poate destul că amintesc cele peste douăzeci de mii de documente publicate în colecția Hurmuzaki (vol. X, XI, XII și XV), cele 24 de volume de *Studii și documente cu privire la istoria Românilor*, *Documentele privitoare la Constantin Voda Brâncoveanu*, și cele ale *Mănăstirii Hurez*, sau

10 Despre concepția actuală a istoriei și geneza ei, lecție de deschidere la Universitate, Buc. 1894. Retipărită împreună cu alte lecții de deschidere în volumul Generalități cu privire la studiile istorice, Vălenii de Munte 1911, în care este cuprinsă aproape toată teoria istorică a d-lui N. Iorga.

documentele din *Arhivele Bistriței*, ale *Brașovului*, sau ale *Sibiului*, a căror analiză e astăzi ispensa 1 a oricui vrea să întreprindă cercetări asupra artei noastre vechi.

Uneori aceste documente erau prezentate și în studii parțiale relative la arta noastră veche, cum sunt articolele *Meșteri din alte vremuri* (Literatura și arta română", 1899 – 1900), *Vechiul meșteșug de clădire al romanilor* („Convorbiri literare", 1905), *Meșteșugul de pictură și sculptură în trecutul românesc* (Ibid. 1906) – cele dintâi încercări de închegare a unor capitole din istoria artei românești, până atunci ca și neatinse.

nrsw: vzssirs e „S, te Mod» „fi „R<™ Historique de S" de t"», op «n", „nde înregistrate toate lucrările istorice ale domnului N. Iorga.

Studiile acestea, ca și altele care au urmat, erau nu numai adevărate defrișări de teren, dar, pentru cercetători ulteriori, modele și puncte de plecare, a căror folosire este și astăzi necesară în lucrări documentare asupra artei noastre vechi. Dar materialul acesta pregătitor, pentru o știință care nu putea să ia naștere decât după o cunoaștere cât mai completă a izvoarelor, era încă lipsit de elemente esențiale privind însăși identitatea monumentelor noastre și cronologia lor. O istorie a artei românești nu se putea începe fără o colecție a inscripțiilor vechi, sistematic alcătuită și făcută utilă prin comentarii și prin note de erudiție. O asemenea operă face uneori titlul de glorie al unei vieți întregi de muncă și de cercetări minuțioase, dacă nu chiar al activității organizate a mai multor oameni de știință. Dl. N. Iorga a întreprins întreaga lucrare în câteva călătorii de vară, al căror rod s-a concretizat apoi și în alte cărți de descriere pitorească și istorică a țării. *Inscripțiile din bisericele României* au apărut astfel în două volume din colecția de „Studii și Documente" (1905 și 1908), completându-se cu încă două volume de *Scrisori și inscripții ardelenne și maramureșene* (1906). Lucrarea a

rămas până astăzi fundamentală și, epuizată fiind de mult, așteaptă poate tot energia neobosită a autorului pentru o reeditare revăzută și completată, atât de necesară acum.

În sfârșit, în aceeași ordine trebuie menționate și studiile și articolele foarte numeroase care descriu și fac istoricul monumentelor și al operelor noastre de artă veche, sau studiile de iconografie istorică publicate în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, ca și în alte publicații, lucrări ce au scos la iveală și-au pus în valoare multe opere de artă necunoscute, atât din cuprinsul țării cât și dintre cele risipite în lăcașuri religioase sau în muzee din străinătate.

— Toată această activitate de cercetare minuțioasă și de descoperire de izvoare, care însumează munca a cel puțin treizeci de ani și fără de care nu putea fi vorba de începerea unei istorii a artei românești, și-a găsit apoi încununarea în cele două cărți de sinteză asupra artei noastre, *Histoire de l'art roumain ancien* (1922) și *l'art populaire en Roumanie* (1923), urmate mai recent de studiul paralel, cu un plan atât de original și de bogat în sugestii, *Art et littérature des Roumains - synthèses paraleles* (1929), fără să mai amintesc și de alte lucrări mai restrânse, sau de comunicări la congrese științifice.

— Istoria artei românești își are astfel cea dintâi realizare completă și de mari proporții, în care, de la principalele izvoare și până la elementele cele mai disparate de erudiție, munca de descoperitor aparține în cea mai mare parte autorului, așa cum personală întru totul este concepția întreagă a acestei opere, dintre cele mai importante și mai fecunde în activitatea științifică a domnului N. Iorga.

Concepția aceasta, care astăzi se poate defini clar și se poate integra în liniile generale ale operei istorice a domnului N. Iorga, rămâne tot concepția unui. istoric al civilizației. Manifestare sensibilă și ideală a vieții

omenești, pentru domnia-sa și pentru oricine urmărește să reconstituie imaginea totală a acestei vieți în desfășurările ei anterioare, arta nu poate fi desprinsă de complexul întreg, psihic sau material, care determină condițiile istorice. Ea nu poate fi privită numai ca formă sau idee, ca o creație spontană care își are definiția numai în sine însăși, fără greșeala gravă – pe care o comit uneori esteți sau teoreticieni ai unei științe întru totul autonome a artei – de a-i înlătura însăși semnificația pentru care a fost creată și a face imposibilă explicarea ei esențială.

Arta e o creație antropogeografică, a cărei valoare ideală stă exclusiv în faptul de a fi o manifestare a spiritului omenesc, pe care condiții concrete îl determină și îl definesc în desfășurarea lui istorică. Conceptul etnic va fi astfel fundamental pentru explicația pe care dl. Iorga o dă artei, așa cum el rămâne fundamental pentru domnia sa în explicarea faptelor istorice de orice ordin.

Din această cauză, istoria artei românești nici nu putea începe decât cu studiul artei populare, ale cărei forme și manifestări caracteristice ne adâncesc în însăși psihologia primitivă a poporului nostru. În ornamentul geometric și aproape abstract care împodobește vasele de pământ sau scoarțele sau îmbrăcămintea țăranului nostru, în culorile discrete și puține la număr preferate de el în orice podoabă, sau în felul de a clădi casă, istoricul de astăzi citește semnele vii ale sufletului popular, cu îndepărtatele lui origini și cu influențele diverse care au venit să se adauge mai târziu.

Influențele acestea, destul de numeroase, au putut înșela uneori sau au împiedicat individualizarea caracteristicilor autentice, oglindind trăsăturile acestui popor, și stăruind nealterate de-a lungul întregii sale existențe istorice. Oameni de știință ca Arthur Haberlandt, cercetători de aproape ai artei populare din Balcani și din Orient, nu și-au putut face o imagine destul de clară a

acestei arte, contestându-i uneori chiar originalitatea, sub sugestia acestor elemente, care nu sunt decât suprapuse și neesențiale.

O cunoaștere adâncă și o sensibilitate instinctivă pentru formele autohtone erau necesare celui care trebuia să definească această artă în ce are ea esențial și nealterabil, și o metodă limpede, de asemenea, și sigură, prin care formele primare să poată fi izolate și distinse de ceea ce este achiziție istorică și uneori recentă în arta noastră populară. Erau contribuțiile cele mai importante pe care dl. Iorga avea să le aducă în studiul artei noastre populare și în definiția însăși a caracterului poporului nostru prin creațiile și preferințele lui de ordin plastic... A”.

De la cea dintâi încercare de a defini gustul poporului nostru prin îmbrăcămintea lui, într-un studiu asupra *Portului popular românesc*, publicat în 1912, și până la studii mai recente și comunicări la congrese științifice¹¹, sau până la cartea din urmă de sinteză asupra artei noastre populare, s-au adăugat neconținut precizări și judecăți sigure, ducând la o clasificare aproape completă a elementelor artei noastre țărănești, la separarea lor în straturi istorice și la distingerea a ceea ce e autentic „popular, de ce este doar „artă popularizată” și neîutohtonă.

Influențe îndepărtat orientale, venite din Asia Mică sau din Persia, ori și mai de departe, influențe împăratești bizantine sau numai balcanice, influențe turcești, bogomilice sau, de asemenea, venețiene ori apusene se pot astăzi distinge grație acestor studii, în care cercetarea formelor nu se desparte de acea vastă cunoaștere a

¹¹ Amintesc printre cele mai interesante: *L'art populaire et l'art historique des Roumains*, în „*Revue historique*”, III, nr. 4—6; *L'art préhistorique du Sud-Est de l'Europe et la Suède*, *Ibid.*; *Les origines de l'art populaire roumain*, comunicare la Congresul internațional de istorie din Bruxelles.

diverselor civilizații, care stă la baza operei întregi a istoricului nostru.

În complexul greu de diferențiat al tuturor acestor caractere eterogene, se regăsește ceva unitar, constituind un stil unic și esențial al întregii arte populare românești: „este, în ornamentație, reducerea a tot ceea ce vor să reprezinte figurile schematice ale acestei arte, la construcții liniare, la notații abstracte. Triunghiuri, romburi, linii oblice, paralele servesc a reda tot ceea ce se prezintă privirilor artistului naiv”¹². Este, cu alte cuvinte, același stil adânc original, oglindind un fel de a-și traduce universul, pe care îl întâlnim și în arta preistorică a pământului nostru. Stil autohton, cu adâncimi de îndepărtate milenii, și care în liniile lui simple și caracteristice înseamnă o civilizație originală și o forță de creație neîncetată.

Pe definiția aceasta atât de simplă și de precisă avea să se dezvolte o mare teorie istorică în acord cu rezultatele la care ajungea, în același timp, și întreaga noastră școală de preistorici: *tracismul*, nu numai al artei noastre populare, dar al întregii civilizații din Balcani, ca și din celelalte teritorii orientale, atinse odinioară de influența poporului autohton din care coborâm.

Căci stilul acesta „schematizat, liniar, geometric, abstract”, nu este numai al nostru, e al întregului domeniu european și asiatic ce înconjoară Marea Neagră, prin Balcani și prin Ucraina, până în Caucaz și până în Anatolia. „O stare de suflet identică, la un grup de populație făcând’ d parte din aceeași rasă, a putut crea acest tip pe care secolele n-au reușit să-i schimbe și frontierele să-i diferențieze esențial”¹³. Expresia lui rece și scheletică a putut „refrigerea” odinioară până și formele de un elan mult mai liber ale grecilor, dând schema vaselor antice

12 L’art populaire en Roumanie, p. X.

13 Ibid, p. XII.

cunoscute sub numele de Dipylon, și a putut avea ecouri, prin intermediul poate al goților, până în Suedia, unde au' fost constatate atâtea înrudiri cu arta noastră populară¹⁴.

Rasa aceasta nu e alta decât a traco-illirilor, a tracilor îndeosebi, „mai numeroși, mai capabili de a rezista, mai bine dotați pentru a produce și a dezvolta o civilizație”. Prin ei, arta noastră populară, atât de vie și de creatoare încă și astăzi, își urcă originile până la amintirea clasică a Heraclizilor, până la dorienii enigmatici, coborâtori în Grecia din Nordi, și dincolo de ei, până în zările unei preistorii ale cărei urme zac încă întregi în felul nostru de a gândi și în sentimentul nostru despre lume.

Între această artă populară, de proveniență preistorică, și arta noastră cultă, a cărei desfășurare începe târziu în evul mediu, între substratul de creație elementară și instinctivă, și gândul organizat pentru expresia monumentală și conștient artistică, un hiatus stă deschis, fără putința de a fi umplut -, cu toate urmele istorice pe care le avem sau monumentele ce dăinuiesc încă pe pământul nostru. Roma n-a dat nimic arhitecturii sau ornamenticii noastre, decât poate în ceramică, forma unor vase de caracter evident antic¹⁵, după cum nu au dat nimic nici grecii, nici vechii bizantini și nici popoarele migratoare, a căror trecere sau așezare au fost totuși continue în ținuturile noastre. Istoria artei culte românești începe abia când nu mai poate fi vorba de asemenea elemente, și se manifestă fără nicio legătură cu prezența lor atât de îndelungată totuși în domeniul nostru.

— Dar aici intervine un concept nou în teoria istorică a domnului N. Iorga, definind istoria artei românești și istoria artei în genere prin aceeași perspectivă sintetică pe care o oferă istoria civilizației: arta, ca expresie cultă a

14 L'art populaire du Sud-Est de VEurope et la Suede, loc. cit. p. 89 — 92

15 L'art populaire et l'art historique des Roumains, op. cit. p. 140.

civilizației nu se poate naște fără un substrat politic, fără acea organizare coerentă a forțelor unui popor, care poate duce la un ideal și la formule precise și sigure de exprimare. Arta românească cultă nu putea lua naștere deci înainte de crearea unui stat românesc, și nici nu poate avea vreun raport cu forme artistice de proveniență străină, oricât de înaintate și de persistente, care s-au manifestat aici într-o vreme când puțină noastră de asimilare și de nouă creație interesantă de amintit în această privință atitudinea domnului Iorga, precizată în mai multe rânduri, față de teoriile opuse ale unui istoric ca T. Strzygowski, ale cărui explicații, în domeniul artei bizantine îndeosebi, se izbesc adeseori de dificultăți de ordin istoric și cronologic greu de rulaturat. Keferându-se la teoriile acestuia asupra influenței covârșitoare a artei armenesti asupra celei bizantine, domnia sa scria într-o recenzie rândurile următoare, care au pentru teoria sa asupra artei, valoarea unui principiu și a unei definiții: „*UL* strzygowski ar fi trebuit să se gândească la faptul că orice civilizație tine strâns de sinteza politică ce o susține și foarte deseori o provoacă. Și pentru a prinde bine în adevărata proporție a elementelor sale constitutive ceea ce e ai a bizantină, trebuia – lucru care a fost uitat – să se întrebe ce era acest Bizanț ca stat și ca societate ¹⁶” ...

Pe acest concept politic și pe substratul său etnic, istoricul va crea apoi, în cea mai mare parte, eșafodajul impunător al istoriei artei noastre, urmărită cu sagacitate și cu talent de evocare, de la origini și până. În vremea actuală. Arta românească urmează în toată această desfășurare vicisitudinile existenței noastre politice și realizează formule al căror caracter își va avea corespondența, e în însuși caracterul statului nostru. Ea va fi

16 Recenzie la manualul de artă bizantină al d-lui Charles Diehl, în „Revue Historique”, III (1926), nr. 10–12, p. 346.

bizantină, cu adânci urme constantinopolitane și sârbești, în vremea formării statului muntean, cu reflexele totodată, destul de vizibile și ale raporturilor voievozilor noștri cu Apusul feudal, va ajunge repede la o formulă de înaltă originalitate în vremea străduințelor eroice ale lui Ștefan cel Mare, se va lăsa pătrunsă de influențe dalmatme și lta Ahene în Muntenia, sau poloneze și germanice în Moldova, în vremea când. Înnoirea politică a celor două Principate va da voievozilor gusturi de lux și imitație a Renașterii, va ajunge apoi la expresia unitară a secolului al XV i-lea, când statul însuși trebuia să atingă pentru o clipă măcar unitatea sa politica, se va dezvolta apoi mai sigură de sine și mai bogată, în vremea statului cu - tural al Cantacuzineștilor și al lui Brâncoveanu, pentru a decădea și a ajunge la o oprire bruscă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, odată cu decadența statului însuși și cu transformarea radicală a formelor politice românești.

Formă politică însă înseamnă și formă socială. Principiu de ierarhizare și de autoritate, statul nu e pentru istoria civilizației altceva decât expresia, idealului însuși și a concepției de viață pe care societatea și le recunoaște și le consacră într-o epocă dată. Arta nu poate deci rămâne strama nici de a. ce asta condiționare care stă în însuși miezul ei, și îi este principiu generator. Mai mu decât atât chiar - artă și civilizație n-ar putea fi concepute în afară de un finalism care este în firea oricărei creații omenești, acela de a satisface sau de a defini un ideal de frumusețe sau un ideal eticân *vederea* societății mseși care face posibilă o asemenea creație. Istoricul va adăuga deci și acest concep social celui politic și celui etnic, prin care arta e definită sub acest unghi al istoriei civilizației. În prefața unei cărți al cărei titlu este chiar ca o enunțare teoretică¹⁷, dl. Iorga formulează clar această idee, nu

17 Istoria artei medievale și moderne, în legătură ou dezvoltarea societății, Buc. 1923.

numai pentru istoria artei românești, dar pentru istoria artei în genere: „Părerea mea este că arta e *explicabilă* numai prin societatea căreia trebuie să-i fie *aplicabilă*, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exercițiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri care nu duc la nimic”.

Pe acest temei, istoria artei românești își câștigă noi explicații și noi caracterizări, pe care studiile domnului Iorga le pun în evidență cu erudiția nepuizabilă și cu intuiția justă a tuturor operelor sale. Religioasă sau civilă, vechea noastră artă devine astfel oglinda însăși a civilizației claselor noastre sociale care au creat-o, și o oglindă uneori mai precisă și mai sigură decât orice alt izvor de informație. La Argeș, de pildă, în secolul al XIV-lea, nimeni n-ar fi bănuț, fără monumentele voievodale ce ni s-au păstrat, ciudata împerechere de aspecte ale primei noastre Curți princiare, atât de autentic bizantină în ce privește viața ei religioasă, și atât de apuseană și de feudală în viața ei civilă. Și în același fel, viața de curte, viața boierească sau cea religioasă și mănăstirească, ne sunt definite de istoric în același strâns raport cu gustul de care dau dovadă vechile clase sociale, cu necesitatea lor de lux, cu liniștea sau nesiguranța zilei de mâine, cu influențele străine, cu înflorirea sau cu decadența lor. Este ca o istorie concretă a înseși psihologiei sociale a acestor clase care, în formele cele mai înalte ale artei noastre, izbutesc să ajungă până la expresii de adâncă și originală cultură – vremea lui Ștefan cel Mare, a lui Rareș sau a lui Brâncoveanu.

Caracterul rustic și străvechi al civilizației noastre populare este mereu prezent în această artă. Și nimeni mai bine decât dl. Iorga n-a pus în evidență această neîncetată stăpânire a spiritului popular asupra artei noastre vechi, care adeseori transformă și asimilează, folclorizând, până și formele cele mai culte împrumutate din arte străine. De

la minunatele picturi care îmbracă mănăstirile Bucovinei ca în niște odăjdii bizantine, unde în imagini de o iconografie autohtonă întâlnim ecoul atâtor lecturi și eresuri populare, și până la adaptarea rustică a formelor monumentale gotice sau bizantine în arhitectura curentă a bisericilor noastre, ori până la folclorizarea motivelor de Renaștere din tipăriturile unui Coresi, pretutindeni și cu prea puține excepții gustul popular și țărănesc rămâne impregnat în toată arta noastră Veche, chiar atunci când proveniența ei este boierească ori voievodală, sau când inspirația artiștilor e în strânsă legătură cu arta cultă a altor țări.

Istoricul ajunge astfel la concluzii a căror semnificație se desprinde ca o îndrumare și pentru arta noastră actuală. Căci spiritul popular al vechii arte românești e însuși autohtonismul expresiei noastre artistice, care, în formă populară ori cultă, rămâne dominată de aceleași caractere specifice. Creația artiștilor de odinioară n-a putut ajunge să fie originală în afară de acest spirit. Bizantină, gotică sau renascentistă, linia expresivă s-a înmlădiat întotdeauna după necesități de sensibilitate care erau ale poporului nostru și ale artei lui străvechi. După aceleași necesități va trebui, firește, să se înmlădie orice creație nouă, pentru ca formele ei să se poată integra expresiei generice a artei noastre.

Ierarhizarea logică a tuturor acestor elemente, pe care le-am găsit fundamentale în concepția domnului N. Iorga asupra artei românești, ne-ar duce și la un ultim concept tot atât de esențial în explicarea fenomenelor artistice conceptul de creație individuală. Istoricul civilizației și istoricul în genere n-a ignorat niciodată valoarea activă și forța de propulsie pe care, în mobilitatea vieții istorice, o reprezintă personalitatea sau ideea creatoare. Una din lecțiile sale cele mai frumoase de deschidere a cursurilor de la Universitate era închinată

odinioară tocmai acestui element atât de esențial în istorie.

Dar arta românească, prin însuși spiritul ei dominat de dublul anonim al creației populare și al celei religioase bizantine, nu oferă istoricului aproape nicio posibilitate de diferențiere în această privință. Artistul de odinioară când nu era însuși spiritul colectiv autohton, manifestându-se în expresii de adânc caracter dar fără individualitate – rămânea înfășurat în umilința anonimă care făcea din arta lui un act mai mult de devoțiune sau de despersonalizare socială. Numele de meșteri, destul de multe, pe care le cunoaștem, nu sunt decât nume, nu personalități. Operele lor se relevă de cele mai multe ori nu printr-o originalitate individuală, ci printr-una colectivă, care îi asociază în grupe și în școli, lucrând după aceleași principii și împrumutându-și ideile și formele, fără vanitatea nici unei revendicări personale. Meșterii de la Horezu, deși îi cunoaștem pe toți pe nume, sunt meșteri *brâncovenesți*, iar formele lor din mănăstirea olteană le vom întâlni pretutindeni în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, fie că sunt ieșite din mâna lor sau a altora tot atât de anonimi.

Creația individuală este ca și absentă deci, și istoricul o va ignora în studiul său, care e mai mult reconstituirea gândului colectiv în arta noastră veche. El va întâlni în această reconstituire și idei sau realizări de noutate artistică. Dar ca într-un ev mediu care s-ar prelungi până-n pragul zilelor noastre, spiritul anonim și solidar al meșterilor de altă dată rămâne prezent înapoia lor cu puteri de creație și virtuți de umilință care dau acestei arte uneori valori de adâncime etică.

Istoria acestor meșteri anonimi e astăzi istoria însăși a spiritului nostru. Geniu popular și idee cultă se contopesc în operele lor modeste, creând expresia originalității noastre în cultura și în civilizația europeană. Și până astăzi nimeni atât de bogat în cunoștințe și cu

perspective atât de largi nu avea să ne dea această istorie, decât dl. N. Iorga.

GEORGE BALȘ

Cu George Balș, omul de știință și academicianul de curând dispărut, istoria artei românești pierde pe unul din cercetătorii ei cei mai temeinici. Inginer de profesie, om de îndeletniciri practice, organizator și administrator în domenii cu totul străine de acela în care avea să se illustreze mai mult, el avea să vină acum vreo douăzeci și cinci de ani la studiile de arheologie și istorie a artei, mai mult dintr-un interes de diletant și dintr-o înclinație a gustului său pentru lucruri care puteau vorbi despre trecutul artistic al poporului nostru. Era pe vremea când începeau să se organizeze cele dintâi cercetări mai sistematice ale monumentelor românești prin Comisia Monumentelor Istorice, atunci înființată, sau prin societatea „Arta românească” 212, a cărei scurtă existență a fost utilă. Sub auspiciile acestei societăți, Balș publică cele dintâi lucrări ale sale – un studiu asupra mănăstirii Probota și o cercetare asupra mănăstirilor din Serbia. Lucrări modeste, oprindu-se la descrieri tehnice și la considerații generale asupra stilurilor, dar din care se putea vedea spiritul meticulos și disciplinat, capabil de cercetări sistematice și îndelungate, pe care el și le începea atunci, după un plan și o metodă dezvăluite abia mult mai târziu.

Cercetători mai grăbiți aveau să ajungă repede la studii „de sinteză” asupra artei românești, întemeiate de atâtea ori pe confuzii și pe afirmații necontrolate. Balș întârzia în cercetări de amănunt, în inventarierea pas cu pas a monumentelor, în clasarea lor metodică și în urmărirea legăturilor multiple cu arta țărilor vecine și cu marile stiluri care s-au putut încrucișa în arta românească. Studiul lui s-a limitat la monumentele de arhitectură moldovenească. Dar în acest domeniu nimic n-a scăpat

cercetărilor lui riguroase, în care metoda și spiritul științific îl duceau la concluzii precise și la afirmații de autoritate.

Cele trei mari volume asupra arhitecturii religioase moldovenești apărute în anii din urmă cuprind cea mai mare parte a acestor cercetări²! 3. Ele nu sunt poate tocmai studii de sinteză, căci abundența materialului descriptiv, ca și metoda însăși de prezentare, urmând planul unui vast inventar topografic, lăsa prea puțin loc prelucrării acestui material și închegării lui în vederi de ansamblu care să definească arta românească și să o așeze în complexul artei generale. Dar aceste cărți fundamentale acum pentru studiul arhitecturii românești anulează multe din sintezele grăbite încercate de alții înaintea lui. Ele pun la îndemâna oamenilor de specialitate o cunoaștere precisă până la cele mai mici detalii a monumentelor descrise și o coordonare științifică a întregului material adunat. Istoria arhitecturii moldovenești se va putea face de acum înainte mult mai ușor cu acest material și cu îndrumarea științifică dată de Balș. Iar lucrul acesta nu este lipsit de însemnătate pentru o știință atât de tână cum e istoria artei românești.

DOGMATISM ȘI RELATIVISM ESTETIC²¹⁴ Despre estetica lui Tudor Vianu

O istorie a studiilor de estetică în România n-ar putea înfățișa azi mai mult decât un tablou cu totul fragmentar de încercări sau de concepții într-un domeniu puțin definit sau foarte rar înțeles sub unghiul special al științei sistematice. Începând cu studiile critice de odinioară ale lui Maiorescu și mergând până la sinteze mai complexe, ca acelea ale d-lor M. Dragomirescu sau E. Lovinescu, estetica românească a fost aproape întotdeauna o teoretizare a criticii literare, atingând rareori regiunile speculației pure și urmărind încă mai puțin constituirea unei științe autonome.

Studiile lui Tudor Vianu, concepute în ultimii zece ani și organizate metodic în jurul problemelor esențiale ale esteticii generale, sunt aproape singurele care încearcă constituirea acestei științe la noi, pornind nu de la terenul empiric al criticii aplicate, ci de la principiile și metodele mai cuprinzătoare ale filosofiei.

E drept, nici domnului Vianu critica literară nu i-a rămas străină. Încercări destul de temeinice, ca aceea asupra *Poeziei lui Eminescu*, sau mai recent asupra poetului Ion Barbu, precum și numeroase studii mai restrânse asupra literaturii moderne și contemporane, au dus deseori la o confruntare între principiile sale teoretice și fenomenul literar în sine, relevând un critic de multă reflexie și de mare înclinare pentru definirea sintetică a operelor și a artiștilor.

Punctul de vedere al domnului Vianu a fost astfel chiar în critică aproape întotdeauna acela al unui teoretician, care se oprește asupra fenomenelor nu atât pentru a da definiția lor particulară, cât mai degrabă pentru a verifica sau pentru a explica și în concret principii și norme anticipate definite în abstract. Nu voi da decât un singur exemplu, concludent poate, pentru că el răsfrânge îndeajuns metoda domnului Vianu. Definiția lui Eminescu, pe care a încercat-o în linii de frumoasă sinteză, pornește în cartea sa nu de la cercetarea amănunțită a vieții sau a felului particular al poetului de a-și scrie operele, ci de la premisa romantismului său. Cercetarea e o verificare a acestui romantism prin categoriile subordonate: Atitudini și motive romantice, Etica lui Schopenhauer, Voluptate și durere, Pesimism și natură – pe care criticul le caută și le descoperă în Eminescu, închegând din ele, etapă cu etapă, imaginea unui romantism anticipat și teoretic postulat. Ultimul capitol, despre „Luceafărul”, este ca o încheiere simetrică, în care cititorul poate găsi nu numai o revedere sintetică a romantismului eminescian, dar și o

reconstituire a înseși categoriei romantice în genere, care fusese punctul de plecare și premisa acestui studiu.

Înclinația aceasta către abstracțiune, către generalizare și ordonare sistematică trebuia să ducă în mod firesc în activitatea domnului Vianu la închegări teoretice importante în domeniul esteticii. Mai mult decât atât: o preocupare de orânduire metodică a cercetărilor sale – în care se reflectă temperamentul disciplinat al omului de știință – îl făcea să înceapă explorările sale, acum mai bine de zece ani, cu probleme inițiale care deschideau întreaga perspectivă a esteticii moderne, continuând aceste explorări și lărgindu-le neîncetat, până la cuprinderea întregului domeniu al esteticii și până la definirea lui din nou în sinteza unui sistem personal.

Punctul de plecare, înfățișat în lucrarea sa de doctorat: *Das Werlungsproblem in Schillers Poetik* – publicată în 1924 – fusese acel capitol al Esteticii lui Schiller despre „Poezia naivă și sentimentală” în care, reluând vechea ceartă dintre „antici și moderni”, Schiller deschidea de fapt dezbaterea fundamentală a esteticii moderne: controversa între estetica formei și estetica conținutului, opoziția de concepție care-i desparte pe esteticieni până în studiile de azi și care îi împiedică să se pună de acord chiar asupra propriului obiect al științei lor.

Dezbaterea aceasta, în care se reflectă orientările fundamentale ale însăși filosofiei veacului din urmă, l-a preocupat pe dl. Vianu și în studiul său mai cuprinzător publicat cu un an mai târziu, *Dualismul artei*, unde problema anterior definită în estetica lui Schiller e urmărită progresiv în toată desfășurarea esteticii germane până la ultimele ei consecințe moderne. Atitudinea sa în această controversă nu e încă hotărâtă. Spiritul critic al autorului se exercită deopotrivă asupra celor două curente de gândire, ca și asupra încercărilor de sinteză ivite. Se simte totuși, în justificarea unora dintre doctrine, ca și în

justificarea mai severă a altora, o înclinație pronunțată împotriva istorismului în estetică, precum și împotriva evoluționismului sau relativismului care pot rezulta din el. Preferințele autorului merg către o concepție bazată pe specificitatea valorilor estetice și pe diferențierea lor sistematică în forme tipice de artă. Dogmatismul îndulcit al unui Worringer, în care metodele deductive ale esteticii filosofice se întâlnesc cu verificările din câmpul concret al istoriei artelor, par să-i fi satisfăcut mai mult pe autor, dându-ne un indiciu încă nu clar formulat, totuși vizibil, asupra unei orientări posibile în cercetările sale viitoare.

Aceste preferințe și înclinații, mai mult lăsate să fie citite printre rânduri decât exprimate, se vor preciza în mare parte și vor căpăta formulări teoretice într-o lucrare mai târzie, care constituie oarecum preludiul esteticii domnului Tudor Vianu, în lucrarea intitulată *Arta și Frumosul: din problemele constituției și relației lor*, apărută în 1931. Titlul însuși indica o diferențiere care decidea orientarea cercetătorului. Propunând ca obiect al esteticii numai ceea ce constituie sfera ideii de artă (frumosul creat, nu cel natural) și distingând în constituția însăși a artei elementele pur estetice de cele extraestetice, dl. Vianu se rânduia printre apărătorii unei științe autonome a esteticii, având de cercetat un obiect cu precizie delimitat, căruia urmează deci a-i fi aplicate și metode proprii. Iar cum aceste metode au de lămurit elemente care în esență se reduc la *valori* de ordin psihic și urmăresc să definească procesele de constituire a unor *forme* socotite în ele însele eterne, cercetătorul este dus în mod logic la afirmarea unui dogmatism pe care considerații de ordin secundar îl vor tempera câteodată, dar care va rămâne totuși esențial în judecata sa asupra artei.

O lucrare antologică, în sfârșit, apărută în timpul din urmă (1934), *Istoria esteticii în texte alese*, însoțită și de

un studiu introductiv privitor la *Kant și curentele esteticii moderne*, era ca o revedere a întregului material parcurs în cercetările anterioare și ca o revizuire a propriilor puncte de vedere, înainte de a fi sintetizate în cadrul definitiv al unei estetici personale. Pregătirea autorului era astfel completă. Urmărită metodic și adâncită în explorări variate, atât ale domeniului teoretic cât și al celui concret al artei, ea avea să îngăduie autorului realizarea operei sale fundamentale, *Estetica*, al cărei prim volum a apărut anul trecut.

Ideile estetice ale domnului Vianu ni se prezintă în această nouă lucrare în rotunjimea complexă a unui sistem de gândire îndelung elaborat și experimentat. Ele definesc o atitudine filosofică și o concepție asupra artei care pot fi urmărite în întreaga lor desfășurare. Vom încerca să desprindem în cele ce urmează câteva din temeiurile principale ale acestei concepții, care lămuresc îndeajuns poziția teoretică a domnului Vianu. Vom vedea totodată și obiecțiile esențiale ce i se pot aduce, obiecții ce vor pune în discuție nu structura însăși, desăvârșit logică, a gândirii domnului Vianu, cât mai degrabă punctul de vedere teoretic pe care îl reprezintă *Estetica* sa.

Piatra unghiulară în arhitectura teoretică a domnului Vianu rămâne diferențierea dintre artă și frumos, pe care am găsit-o formulată încă din lucrările anterioare ale autorului. *Estetica*, în accepția sa, ca de altfel în accepția celor mai mulți dintre esteticienii moderni, va fi deci știința frumosului artistic, a frumosului *creat*, spre deosebire de o filosofie mai largă, cu rădăcini în metafizică, pentru care poate fi un obiect de cercetare și frumosul din natură.

Poziția aceasta, pe care o îndelungată dezbatere în istoria esteticii o legitimează îndeajuns, îngăduie domnului Vianu o scrutare mai îndeaproape a elementelor obiectului său. Frumosul artistic este înțeles de domnia sa ca o

valoare a culturii omenеști, întrupată într-un anumit bun tangibil – opera de artă. Dar procesul de creație al acestei opere, ca și însăși destinația ei, implică numaidecât deosebirea dintre artist, opera creată și contemplația prin care opera de artă devine înțeleasă. Cele trei sensuri principale ale cercetării estetice se desemnează astfel de la început, rezumând în ele condiționarea ca și întreaga posibilitate de studiu a fenomenului artistic.

Izvoarele unei asemenea cercetări sunt firește multiple. Ele merg de la considerarea operei în sine, ca o realitate pur formală, până la înglobarea ei în complexul istoric și social, unde opera de artă capătă înțelesul unei valori interumane. S-ar părea că și în metodă o varietate tot atât de largă de criterii va trebui să fie folosită pentru îndrumarea cercetărilor. Într-adevăr, dl. Vianu nu refuză niciuna din metodele experimentate în acest vast câmp de observație. Un eclecticism mărturisit de la început face să se întrevadă chiar și diversitatea de cercetări, în care metodele rațiunii se vor întâlni cu cele experimentale și cu elementele variate ale observării realității.

Dar eclecticismul acesta e folosit numai într-o anumită măsură. Căci o analiză mai îndeaproape a valorii estetice în sine și o diferențiere strictă chiar în definiția dată operei de artă vor duce la prevalarea unei metode raționaliste, prin care critica, bazată pe criterii pur formale și de ierarhizare, devine o disciplină hotărât normativă și dogmatică.

Temeiul acestui dogmatism stă în deosebirea pe care dl. Vianu o face în sensul însuși al ideii de valoare estetică. Pornind de la constatarea contradictorie a durabilității și caducității operei de artă, a acelui ciudat contrast prin care ceva din conținutul creației artistice este întotdeauna pieritor deși opera poate trăi nelimitat, dl. Vianu ajunge la o diferențiere de elemente în sânul operei de artă, prin care domnia sa explică destinul contradictoriu al acesteia.

Sunt elemente estetice și extraestetice, care împletite laolaltă determină, unele eternitatea, celelalte vremenicia artei. Primele reprezintă forma operei de artă, celelalte sunt legate de conținutul acesteia și prin urmare de întreg complexul de condiții individuale, sociale și istorice din care opera a luat naștere. Estetica, năzuind să-și creeze baze inalterabile pe care să poată clădi științific, nu se ocupă decât de ceea ce constituie condiția eternă a operei de artă, deci de forma ei. Restul este o preocupare înrudită, dar deosebită, pentru care știința formelor, a valorilor și a ierarhiilor nu are nici metode, nici instrumente de precizie.

Se va recunoaște în această poziție dogmatismul afirmat de dl. Vianu încă din lucrările sale precedente și, în același timp, explicabila sa aversiune față de orice istorism care ar putea introduce o relativitate în judecarea creației artistice. În ciuda eclectismului său aparent, dl. Vianu este un partizan hotărât al acelei estetici a formei care a fost în genere predilecția raționalismului și a idealismului secolului trecut. Estetica sa va căuta în realitatea istorică a operei de artă nu elemente de explicație sau de definiție, ci mai degrabă un control al normelor și ierarhiilor rațional stabilite, care pentru artă trebuie să aibă în acest caz o valoare apriorică de prescripții inalterabile.

Dar atitudinea aceasta restrictivă, care are într-adevăr avantajul de a îngădui construirea unui sistem rațional bazat pe o specificitate definită, nu înjumătățește ea de fapt înțelesul creației artistice pe care dl. Vianu însuși o definește ca „o valoare a culturii omenesti”? Eliminarea din preocupările estetice a tot ceea ce reprezintă contingentele cu realitatea istorică și cu realitatea în genere, nu transformă înțelesul artei într-o abstracție schematică, a cărei perfecțiune devine inutilă când este golită de conținutul ei?

Este drept, dl. Vianu nu neagă acest conținut, care

constituie de fapt ființa carnală, concretul însuși al artei. Dar domnia sa neagă pentru estetică posibilitatea de a norma, de a impune ierarhii durabile în acest conținut variabil și legat de vremelnicia artei. Știința, care aspiră la formulări permanente, nu poate clădi decât pe elemente inalterabile. Iar acestea nu sunt în cazul nostru decât normele și ierarhiile valorilor. Dar atunci se poate pune întrebarea logică – și ea atinge nu numai estetica domnului Vianu, ci estetica în genere: este arta pentru estetică, sau estetica pentru artă? Și ce utilitate mai poate prezenta o știință, care, ajungând la formulări dogmatice ireproșabile, nu poate atinge însuși conținutul obiectului ei?... A”. v

împotriva acestui dogmatism estetic se mai poate ridica însă și o altă întrebare și mai esențială: sunt într-adevăr normele – oricât degenerate – atât de inalterabile cât-le presupune știința normativă? Reprezintă ele criterii universale de judecată, ca să putem întemeia pe ele ierarhii definitive? Să ne gândim că estetica modernă începe să se formeze în secolul al XVIII-lea, sub imperiul dogmatismului neoclasicist, când lumea era convinsă de perfecțiunea absolută realizată în arta plastică grecească. Era vremea lui Winckelmann și a lui Lessing, a lui Canova și Anton Raphael Mengs, când pe temeiul criteriilor absolute ale esteticii se puteau proclama drept un ultragiu al frumuseții mozaicurile bizantine din bazilicile de la Ravenna! Și în aceeași vreme, Goethe putea merge la Assisi, pentru a ridica imnuri în fața micului templu antic al Minervei, refuzând „cu aversiune” să intre în „trista, babilonica” clădire a sfântului Francisc, unde Cimabue și Giotto și-au însemnat geniul lor în fresce inspirate!

Același dogmatism, adaptat altui gust, a trebuit mai târziu să recunoască valoarea de eternitate și artei bizantine, ca și celei a primitivilor. Iar recunoașterea aceasta a trebuit să fie bazată, firește, tot pe *forma* creațiilor, nu pe conținutul lor supus prea multor

contingente schimbătoare. Unde mai este atunci criteriul inalterabil al normelor, valoarea lor universală, când judecata asupra artei este supusă unor transformări atât de radicale? Nu cumva deasupra, sau înapoia schematismului lor logic, ca o condiționare apriorică pornită din alte izvoare decât cele ale raționamentului, există și alte criterii de judecată, neglijate de știința normativă?

Căci exemplele de incertitudine a judecății celei mai dogmatice se pot înmulți, atacând adeseori elemente esențiale ale esteticii. Este destul să amintesc de controverse insolubile, care și-au lăsat urma adâncă în creațiile artistice din epoci diferite. Este arta imitație a naturii, sau creație liberă, în care natura nu servește decât drept pretext? E cunoscut raționamentul lui Leonardo: „L'arte e nipote di Dio!” 215. Căci arta e fiica naturii, care la rândul ei e fiica lui Dumnezeu. Leonardo exprima o judecată care oglindea concepția întregii Renașteri și care nu era decât reluarea concepției antichității despre artă. Dar între el și antichitate se interpusese și concepția bizantină, pentru care arta era mai degrabă *ideea*, decât manifestarea ei sensibilă în natură; și se interpusese și arta gotică, barbară pentru oamenii Renașterii, manifestând în creații de înaltă inspirație un transfer neîncetat între real și ultrareal. Să mai amintesc și de concepția modernă a picturii, care creând ochiului o spațialitate nouă și căutând temeiul realului mai degrabă în jocul sensibilității interioare decât în soliditatea lumii din afară, ajunge deseori în arta contemporană până la o adevărată negație a materiei? Toate aceste transformări de viziune sau de concepție sunt în același timp și transformări de norme și de ierarhii estetice. Căci ceea ce însemna, de pildă, unitate de expresie pentru grec sau pentru artistul din Renaștere, nu era un criteriu și pentru artistul bizantin, obișnuit să descompună adeseori în

elemente unitatea concentrică a unei imagini; ceea ce însemna pentru antici și pentru Renaștere subordonarea elementelor plastice unui singur, care era forma delimitată prin conture (*l'arte del disegno*), nu mai este valabil pentru pictorul modern, care suprimă linia și forma, subordonând totul culorii.

Dogmatismul estetic a fost îndeobște o teoretizare a concepției și a gustului clasicist în artă. El a fost o disciplină pentru artiștii care, privind lumea într-un anumit mod, voiau să dea și o doctrină cu aparențe imuabile acelui mod de a vedea. Creat de greci, el avea să trăiască în concepția romană, avea să fie răsturnat și înlocuit cu un alt dogmatism și mai rigid de către bizantini, avea să reînvieze în forme aproximativ antice pentru oamenii Renașterii, continuând să-și exercite tirania și mai târziu, în perioade de revenire la antic prin academism. Criteriile de apreciere au variat însă întotdeauna, chiar sub aparențele cele mai rigide. Valoarea normelor a fost limitată de problemele concrete ale judecății estetice și de *gustul* determinat al fiecărei epoci, dacă nu al fiecărui artist înzestrat cu puteri creatoare.

Ne găsim astfel în fața acelei condiționări apriorice enunțată mai sus, care nu suprimă posibilitatea normelor dar care, de un alt extract decât rațional, pune în mare cumpănă valoarea presupusă eternă a acestora. Estetica, urmărind să definească elementele de creație și de existență ale operei de artă, n-ar putea ignora această condiționare. Diferențierea stabilită de dl. Vianu în câmpul cercetărilor estetice – artist, operă creată, contemplație va trebui completată și cu acest element, nu mai puțin esențial, care este *gustul estetic*. Cercetările asupra artei se vor extinde în acest fel până la regiuni care depășesc poate procesul în sine al creației artistice. Dar prin ele esteticianul își va oferi cel puțin posibilitatea de a pătrunde în cercetările sale până la rațiunea ultimă a

operei de artă, care nu poate fi în forma, ci în conținutul ei.

Se înțelege că o asemenea lărgire a domeniul estetic, și mai ales stabilirea unui astfel de raport de dependență a creației față de gustul artistic, va face dificilă pentru estetică preponderența dogmatismului, sprijinit exclusiv pe norme și pe rațiune. Esteticianul va fi obligat și la alte metode și mai ales la o suplă acceptare a acelui istorism atât de categoric refuzat de știința normativă. Opera de artă va fi pentru el o creație în sine, dar în același timp și o creație condiționată. Ea va putea fi supusă normelor întemeiate pe rațiune, dar valoarea acestora va fi condiționată de variabilitatea gustului estetic, care leagă creația de cultură și de complexul istoric al vieții spirituale.

Dl. Vianu însuși ne oferă de altfel exemplul cel mai elocvent al aplicării necesare a unei asemenea metode, atunci când de la estetica principială, domnia sa trece la critica aplicată a artei. Studiul său asupra lui Eminescu, pe care l-am amintit, nu este altceva decât adaptarea istorismului la raționalismul dogmatic postulat de estetica sa. Căci judecându-l pe Eminescu prin categoriile romantice ale gândirii lui poetice, derivând această gândire dintr-o sensibilitate precisă care nu era numai a poetului ci a unei întregi epoci, criticul subordona implicit inspirația artistului și creația lui față de un anume gust estetic, pe care studiul său încearcă să-i delimiteze și să-i definească. Valoarea operei poetice a lui Eminescu poate fi eternă și inalterabilă, dar *în funcție* de acest gust estetic, care constituie însăși inspirația și sensul ei. A judeca poezia lui Eminescu în afară de romantismul din care pornește și în afară de întreaga sensibilitate de care e impregnată, ar însemna a înțelege această poezie ca pe o simplă abstracție sau ca pe un joc al unei rațiuni poetice lipsită de sensul și de valoarea conținutului ei uman și sensibil.

Cât privește gustul estetic astfel conceput, ca o condiționare apriorică a artei, este evident că el poate fi cercetat atât în raport cu creația cât și cu contemplația estetică. În raport cu creația, el va determina o cercetare psihologică oarecum concentrică cu aceea a operei de artă. Normele estetice vor deveni în acest caz expresia unei sensibilități și a unui gust în care vom găsi turnată întreaga psihologie atât a artistului cât și a timpului său. În raport cu contemplația, esteticianul se va găsi pe terenul istoric, unde va avea de urmărit variabilitatea înțelegerii creației artistice de-a lungul transformărilor neîncetate ale gustului și ale sensibilității. El va avea de determinat astfel nu numai tipuri estetice, dar și cicluri estetice, în cadrul cărora aceeași operă poate dobândi înțelesuri deosebite, poate câștiga trepte înalte în ierarhia estetică sau poate cădea în desuetudine, după gradul în care opera răspunde sau nu gustului prin care este judecată.

Se înțelege că este vorba, în acest caz, nu de istoria însăși a artei, așa cum e concepută de obicei, ca o urmărire în timp a succesiunii creațiilor artistice, ci de o istorie a condițiilor estetice, o reconstituire oarecum, prin analize variate, a idealurilor de artă născute, transformate, dispărute prin modificarea neîncetată a gustului estetic. Esteticianul se va găsi astfel în fața unei discontinuități istorice, care va altera mult din valoarea generală acordată normelor. El va constata că norma însăși, oricât de rațională ar fi, are o traiectorie capricioasă ce n-ar putea fi nici măcar calculată. O istorie a artei bazată pe aceste date ar arăta cum destinul unei opere este adeseori înscris în evoluții limitate, care își pot încheia ciclul într-o anume epocă, și pot reveni târziu, când condițiile de gust din care opera a luat naștere se pot reproduce identic sau asemănător. El ar constata contemporaneități sau contraste ciudate, care înlătură ideea oricărei permanențe. Ar vedea că Fidias, din care întreaga Renaștere își făcuse

un fel de zeu, nu avea aproape niciun raport cu concepția de artă a italienilor, care teoretizau cu Platon și Aristotel, dar imitau în sculptură pe Laocoon și arta elenistică. Ar vedea de asemenea că artiști ai Renașterii, ca Verrocchio sau Pollaiuolo, care își închipuiau că re trăiesc idealul de artă al antichității, își găsesc corespondențe mai degrabă în sensibilitatea gotică decât în aceea a artei clasice. Iar goticul însuși, studiat pe aceleași baze, se va dovedi o artă ce a.reîntrudiri adânci nu numai cu barocul european cu care e pus adeseori în relație, ci și cu forme de artă mult mai îndepărtate, preistorice, sau cu arte orientale, cu care n-a putut avea vreun contact nici în spațiu nici în timp. În același fel, transformări ciudate de sens, uneori înțeleșuri cu totul contradictorii vom descoperi urmărind destinul uneia și aceleiași creații artistice, sau destinul unui singur artist de-a lungul vremii, în contact cu transformările inevitabile ale gustului estetic. Pentru spaniolii din vremea lui Filip al II-lea, un pictor ca El Greco – care nu era în fond decât un artist bizantin transplantat la sfârșitul Renașterii – poate să pară un rival al lui Tițian. Gustul vremii nu avea alte norme de judecată decât cele pe care marele venețian le dăduse întregii picturi europene. Ceea ce El Greco punea de la sine în arta sa – sensibilitatea, viziunea, întreaga sa concepție, pornite dintr-un gust cu totul străin de al Renașterii – era pentru contemporani o bizarerie inexplicabilă, sau de-a dreptul semnul unei grave nebunii. El Greco a putut să dispară astfel aproape fără urmă din istoria artei europene vreme de peste două secole, pentru a fi reînviat de moderni, care și-au descoperit pe neașteptate afinități cu pictura lui. Traectoria artei sale, care părea definitiv închisă către mijlocul secolului al XVII-lea, reapare astfel în secolul XX, adusă din nou la lumină și sporită în strălucire prin capriciul gustului estetic al epocii noastre.

Este însă arta lui El Greco astăzi același lucru pe

care îl prețuiau contemporanii cei mai înțelegători ai artistului? E ea măcar pentru moderni o creație indiscutabilă, în care norme estetice absolute să poată fi recunoscute? Gustul impresionistilor – care l-au descoperit – a văzut în pictura lui o anticipare a impresionismului. Dar El Greco a trecut rând pe rând prin interpretările moderne cele mai contradictorii. Expresionismul și l-a însușit, punându-l pe aceeași linie cu Tintoretto, nu cu Tițian – ceea ce dintr-un punct de vedere este o antiteză. Teoreticienii barocului au descoperit în el un pictor baroc și au putut vorbi de „goticul secret” al picturii lui El Greco. Criticii spanioli au recunoscut în arta lui misticismul rasei lor, „Spania neagră”, bântuită de idealism cavaleresc și de flăcările nebuniei divine. Când poate că, în realitate, ciudatul cretan pe care numai un destin enigmatic îl adusese la Toledo, printre semeni care nici nu îl înțelegeau destul, continua să trăiască în adâncurile lui creatoare viziunea de extaz, de spiritualitate mistică și de hieratism a îndepărtatei lumi răsăritene din care pornise! Artă lui, gândită astfel pe temeiul unor norme care aveau să rămână mai degrabă obscure pentru contemporani ca și pentru moderni, avea să fie totuși prețuită atât de unii cât și de alții, după înțelesul schimbător pe care i l-a putut da gustul variat al fiecărei epoci.

Exemplele pe care le-am citat, precum și cele ce s-ar mai putea cita, ne aduc însă la concluziile pe care urmăream să le tragem. Ele ne arată câtă valoare de generalitate se poate acorda normelor estetice și în ce măsură judecata noastră asupra artei trebuie să țină seama de condiționarea gustului estetic. Dogmatismul raționalist, pe care esteticianul încearcă să clădească știința valorilor și a ierarhiilor, n-ar putea satisface într-adevăr decât o concepție în care arta ni s-ar înfățișa static și abstract, mai mult ca un mod generic de a gândi lucrurile, decât ca o realitate concretă în continuă

devenire. Arta este însă o asemenea realitate, care nu se poate desprinde de ceea ce este în ea limitat și schimbător. Judecată pe concret, arta în sine nici nu se poate defini. Căci nicio normă sau ierarhie rațională nu va fi suficientă pentru a fixa mobilitatea ideii, mobilitatea stilurilor sau a înțelegerii artistice. Normele izolează și fixează. Ele presupun o gândire oprită în loc, turnată în tipare inalterabile și redusă la valoarea generală de abstracțiune. Esteticianul poate concepe și altfel de norme pentru a justifica un anumit mod de a gândi sau o anumită concepție artistică. Dar explicația lui nu va putea atinge sensul însuși al

creației artistice, nu va putea întemeia destul nici chiar ierarhiile pe care le construiește, fără a coborî în concretul însuși al faptului artistic, care înseamnă mobilitate, transformare, devenire.

ALEGENOR216 Dimensiunea estetică a gândirii lui Vasile Pârvan îmi amintesc de o zi de vară aprinsă – era poate prin 1923 – când, în penumbra storurilor trase, în camera de lucru a lui Vasile Pârvan de la Universitate am auzit mtiia oară povestea îngândurata a lui Alegenor.

— Era în vremea celei mai multiple și mai pasionate activități a omului de știință, care începea să nu mai tănuiască în sine pe gânditor și poet. Venea de la Histria, cetatea dobrogeană de acum mai mult de două mii de ani, pe care știința lui de pietre și de gânduri o întorcea iarăși la lumină și o puneă înaintea tuturor ca pe o carte deschisă. Săpase și citise lucruri noi în ea, aducea însemnate pe bucățele de hârtie cuvinte ale histrienilor de odinioară și vorbea de Alexandros de Aristagoras, de Artemidoros, adormiți în cetatea pontică acum douăzeci de veacuri, ca de proprii lui semeni. Cufundat în tăcerea pietrelor străvechi, pipăind în ele urma oamenilor de odinioară, îngândurat de gândurile lor, părea el însuși ca

un grec de altă dată, întârziat prin veacuri, căutându-și semenii și totodată căutându-și propria lui existență de demult. Ca descălecătorii veniți altă dată peste mări de la Milet, el întocmea acum a doua oară, din aminj1 - 11 cel: rea **n** care vasele de lut mai purtau încă urma vinului adus din Chios. Iar călătorul care, rătăcit pe mare, s-ar fi apropiat întâmplător de țărmul înecat de lagune moarte al Histriei de azi, ar fi văzut din depărtare tăindu-se pe cerul dobrogean, profilul doric al noului templu de piatră, clădit de mâna lui Pârvan pentru Histria cea nouă, Histria gândului, în amintirea Histriei de altă dată. Cine s-ar fi îndoit că arhitectul și pietrarul singuratic, care clădea acolo ca grecii și clădea pentru ei, nu era el însuși unul dintre ai lor? În zilele acelea de îndelungată și măreață meditație, când gândurile lui cele mai frumoase se închegau în imnuri zeilor Eladei, el însuși se va fi luat drept un grec.

Povestea lui Alegenor însă, poate purtată mai de mult în minte dar născută acele zile inspirate, puteatezi uimirea. Alegenor singuraticul, Alegenor mgmduratul, amestecându-și în nopte tristețea cu plânsul nelămurit al mării era grec, dar nu gândea ca grecii...

Vă amintiți poate povestea lui Alegenor, elegia senină închinată Tăcerii, „Zeului necunoscut care pregătește îndelung Cuvântul”. Era în ea ceea ce el însuși, născocitorul ei, numise o confesiune. Din singurătatea și tăcerea histriană, dar și mai mult decât din ele, din sine însuși, Alegenor se desprinsese nesimțit de „°. umbră geamănă, cum în ruinele cetății se desprindea uneori și se așternea mărită umbra vreunei coloane singuratice.

...Veghind printre statuile și templele Acropolei, Alegenor săpătorul de pietre din Atena era muncit de o îndoială care nu mai încolțise niciodată în sufletul unui grec. Îndoiala dacă gândul, dacă ce crește fără formă în sufletul nostru și se pierde neștiut ori izbucnește rar în

chiotul de beție al fericirii, a putut fi vreodată exprimat în forme ori cuvinte; îndoiala dacă-Fidias divinul sau Polignot sau Eschil au știut într-adevăr ce era gândul, au gândit ceva, sau dacă toate ficțiunile lor venerate nu erau decât zadarnice amăgiri, în care liniile nu arată decât gesturi ale trupului, iar cuvintele sunt tot așa de goale ca și măștile ce ascundeau chipurile actorilor. **w**

Iar îndoiala lui Alegenor era învăluită în tristețe. Căutarea lui frământată se arăta zadarnică și dureroasă. Minunile lui Polignot și ale lui Fidias erau numai înșelări, năluci nefolositoare. Căci trupurile închipuie de ei nu puteau vorbi decât despre ele însele, iar fețele lor fără expresie erau ca fețele cioplite în lemn ale idolilor de altă dată. Înăuntru nu se ascundea nimic care să caute neliniștit să clinească liniile armonioase, să le facă să vibreze, să le umple de gânduri. Erau stane nemișcate sau umbre colorate, care nu aminteau oamenii decât simbolic. Și ca frizele sau frescele Acropolei, tragediile i se păreau tot atât de goale de înțeles: armonioase compoziții hieratice, repetând gesturile consacrate ale atitudinilor străvechi pentru pasiuni care rămâneau veșnic neschimbate. Alegenor căuta sub simbolurile acestea gândul singuratic, gândul născut pentru sine însuși, nu pentru lume. Iar gândul singuratic părea că nu încolțise niciodată în mintea unui grec. Descurajat, el rosti atunci sentința aceasta care era ca o negație aruncată asupra grecilor: „...”.

„Elenii nu trăiesc decât în lume. Când rămân cu ei înșiși viața le e fără preț. Tot ce e gând singuratic, chin tainic, pătimire a omului desfăcut de semenii săi, nu poate interesa pe nimeni. Cum nu e în drama (lor) descriere de sine însuși a sufletului, tot așa nu poate fi mărturisire în chipul cioplit (de ei) în piatră. Ar fi tot așa de necuviincios (pentru ei) să arăți sufletul gol, precum este să-ți dezgolești trupul în public”.

Descurajarea lui Alegenor însă, adâncit în căutarea zadarnică a gândului altora, avea să se împace întorcându-se asupra-și și adâncindu-se numai în sine. Îndoiala lui cădea acum mai grea și mai cuprinzătoare, închizând în ea negația aruncată asupra grecilor, așa cum un cerc mai mare poate închide în sine un cerc mai mic. Întrebarea lui era acum dacă gândul, dacă ce e în noi abia ghicita iluminare divină, care uneori se poate aprinde în străfulgerări necunoscute, poate fi *vreodată* exprimat în forme sau cuvinte, poate fi comunicat în modelări materiale. Iar răspunsul îndelung meditat, încolțit de mult în el ca firul nevă, zut de iarbă, se ivea încet, creștea singur, răsărind deasupra milului de îndoieli: „Tot ce este comunicabil, e prin însăși esența lui comun, obișnuit. Marea iluminare interioară e necomunicabilă. Viața adevărată este tăcere și nu exprimare. Și închinându-se acestui zeu necunoscut, Alegenor proclama în sine o sentință nouă, care era încă o negație aruncată asupra grecilor, sentința despre tăcerea „revelatoare a adâncimii celor ascunse în noi”:

„Tot ce este în noi adânc e tăcere... Speranța e tăcere, durerea e tăcere, voința e tăcere, durerea e tăcere, iubirea e tăcere, moartea e tăcere. Viața însăși în întregul ei este tot o luptă pentru tăcere – după zadarnicele rătăcirii ale copilăriei și tinereții pentru a putea vorbi”.

Iar arta, ea însăși icoana vieții, nu putea scăpa nici ea de sub ananghia acestui zeu necunoscut. Când nu era decât formă goală, zadarnică-armonie a gestului vulgar, exterior, ea nu putea fi mai mult decât o sclipire îndepărtată a sâmburelui de lumină interioară, abia începutul unei exprimări, care vibrează de viață fiindcă n-a căzut încă în robia formei și fiindcă, abia încheată, mai păstrează în ființa ei copilărească, ca o pulbere de diamant, urmele proaspete ale tăcerii.

Alegenor își găsisse astfel adevărul pe care îl căutase

îndelung; era împăcat cu sine. Știa cât prețuiau armonioasele făpturi de piatră ale Acropolei. Putea contempla în noapte marea tăcere elenică...

Dar săpătorul de pietre de la Atena, săpătorul cel închipuit, vorbea pentru cel adevărat, pentru săpătorul de gânduri de la Histria. Meditațiile lui împrumutau această formă elegiacă pentru câte gânduri se ascundeau în el învăluite în sentimente și erau greu de spus în forma rece a științei. Ascultătorii de odinioară însă, de pe băncile Universității, sau cei cărora cuvântul lui prietenesc li se adresa intim, recunoșteau în ele ideile omului pentru care arta și istoria fuseseră întotdeauna și reflexie filosofică asupra vieții.

Pârvan nu iubea în greci perfecțiunea exterioară. Nu iubea ceea ce era seninătatea și echilibrul fidic – maiestatea olimpică a zeiței „parthenos”, ritmul egal și liniștit al Panatheneelor. Sub desăvârșirea formelor lor el recunoașterea emfaza gestului „vorbind de la sine”, vanitatea liniei fericit găsite, în care gândul odată exprimat se odihnea, renunțând la noi căutări. Nu iubea mai ales secretul acestei perfecțiuni și fatalitatea ei de neînălțurat: ușurința grecilor de a exprima în forme plastice, de a obiectiva imediat tot ce gândeau despre ei înșiși, despre lucruri și despre raportul lor cu lumea din afară. Gândul abia născut își și găsea tiparul, se întruchipa fără eforturi în linii armonioase, devenea el însuși dintr-un început un obiect în sine. Tot ce îl precedase cu agitație și îl făcuse să se nască cu durere din obscuritate, toată aderența vie cu *omul* care îl crease, tot ce putea fi încă desfășurare, posibilitate nerealizată, rămânea neexprimat. O statuie greacă era o perfecțiune în sine, un idol care se oferea imediat adorației, un canon. Liniile ei puteau fi copiate, imitate la nesfârșit. Forma desăvârșită rămânea nepieritoare și în copii, căci ea vorbea simbolic și ideal, ca numerele.

Sub canonul acesta se ascundea însă ca un reziduu ancestral vechea imobilitate hieratică a idolilor asiatici. Iar pe aceasta n-o iubea Pârvan. El o găsea pretutindeni, până în exemplarele cele mai admirate ale sculptorilor mari, o citea în liniile trupurilor, în atitudini, în gesturi, dar mai ales în chipurile ideale și senine ale tuturor statuiilor grecești. Chipurile acestea îi păreau, în toate epocile, iremediabil atinse de hieratismul asiatic: hieratism asiatic în surâsul imobil și stupid al figurilor arhaice, vechii Apollo cu zâmbetul de lemn ori de pământ; hieratism în seninătate a indiferență a chipurilor lui Fidias, mai puțin vorbitoare decât draperiile și nudurile lui; hieratism asiatic până în pateticele figuri scopadeice, declamatoare măști, repetându-se mereu aceleași pentru pasiunile cele mai variate. Gândul rămânea în ele mereu absent, iar omul abstract și generic înlocuia omul adevărat.

Rareori arta greacă putea vorbi și altfel decât în forme perfecte; rareori gesturile ei rămâneau vii, în începuturi de gând nedeplin realizate, care își puteau prelungi vibrația și dincolo de ele însele. Iar Pârvan vorbea întotdeauna cu căldură despre aceste sporadice mărturii ale ingenuității sufletului grec. Vorbea entuziasmat de lirica întruchipare a Afroditei de pe „Tronul Ludovisi”, candida imagine a zeiței născându-se din ape înfiorată încă de sfiala naivă a meșterului care o gândise pentru prima oară, sau de Hetaira goală de pe același tron, cântându-și fericirea în tibii, inocent ca o fecioară. Vorbea de gestul tragic al

Niobidei din „Grădinile salustiene”, gestul frânt de durerea morții, în care dalta săpătorului cântase modelând nedesăvârșit suavitatea acestui trup feciorelnic ce se înfiora în clipa expirării; vorbea de gestul castei sărutări închipuită pe vreo modestă incizie în bronz ce înfățișa pe Dionisos cu Semele, gestul de totală părăsire de sine în fericirea îmbrățișării, sau de îngenuncherea rugătoare a

Pentesileei, rănită mai mult de farmecul decât de fierul lui Ahile, îngenunchere de iubire și de moarte, zugrăvită nu mai știu pe fundul cărei cupe atice, ca pentru filtrul mistic al unei alte Isolde²¹⁷.”...

În toate acestea el iubea nu desăvârșirea greacă, ci tinerețea sufletului grec. Iar tinerețea aceasta eroic exprimată, violent, frenetic, ca un chiot de război, el o regăsea în plastica celei mai vechi arte înflorită în Grecia, mai înainte de așezarea seminiilor grecești, în arta primitivă a Micenei și a cetăților minoice din Creta. Gândul era atunci prea barbar ca să se poată exprima în forme și idei înalte. Dar în încordarea vajnicelor scene de vânătoare figurate pe vasele și pe armele minoice, în salturile enorme ale fiarelor închipuite în aceste scene, în arcuirea de oțel a trupurilor omenești, era un sentiment al vieții și o voință sălbatică de expresie, pe care arta perfectă, echilibrată și stăpâna pe toate tainele exprimării, arta Greciei de mai târziu, nu le-a mai cunoscut.

Era în gustul acesta pentru altă Grecie decât cea îndeobște admirată, de bună seamă, o înțelegere adâncă și o cunoaștere amănunțită, pe care omul de știință le făcuse să pătrundă până în ascunzișurile cele mai îndepărtate ale istoriei și gândirii celor vechi. Dar mai era ceva, mai greu de întâlnit în cugetul unui arheolog, deprins a se mișca în lumea trecutului ca în propria lui lume: un sentiment modern, cultivat cu pasiune, împrăștiat de tot ce este contemporan și adâncit continuu în reflexia pătrunzătoare și sigură a gânditorului elevat. Sentimentul acesta putea fi surprins în toată conduita intelectuală și în toată atitudinea lui Pârvan. Din ele ieșiseră iluminatele cursuri, adevărate revelații ținute odinioară la Universitate, și din ele au ieșit și eseurile sale, fragmente prețioase ale unei gândiri ce n-a ajuns să ni se dăruiască întreagă. A”.

Alegenor era în ele numai un simbol, o imagine răsfrântă în sine însăși, concentrată în ogindiri lăuntrice.

În lumina ei însă, omul inspirat care a fost Vasile Pârvan poate fi privit acum în adâncime.

Note

— Monografia *Andreescu*, apărută în prima jumătate a anului 1936, are următoarea pagină de titlu: „Al. Busuioceanu /ANDREESCU/ Cu

— Reproduseri afară din text /București/ Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol!” I 39, Bulevardul Lascăr Catargi, 39/ 1936”. Volum de dimensiune 23, 5 x 15, 2. Textul însumează 47 de pagini (5 - 51), fiind urmat de „Tabela ilustrațiilor” (p. 53 - 61), apoi de 66 planșe alb-negru. Tabela ilustrațiilor, în afară de titlul fiecărui tablou, cuprinde date asupra tehnicii (suport și mediu), dimensiunile, semnătura și data, iar în lipsa acesteia, datarea propusă, proveniența operei și colecția.

Dintre puținele recenzii critice care au întâmpinat monografia lui Busuioceanu, trebuie reținute, pentru notele revelatoare ce le conțin, cu osebire două: Aurel Broșteanu, *O monografie critică asupra pictorului Andreescu*, în *Gândirea* XV, îi nr. 10, decembrie, p. 481 - 487, și Jacques Lassaigue, *Al. Busuioceanu, Andreesco, Bucarest 1936*, în *Almanach des Arts* par Eugenio d'Ors et Jacques Lassaigue, Paris, 1937, p. 256 - 257, în care criticul francez propune o interpretare a picturii lui Andreescu condiționată de gustul, încă puternic dominat de postimpresionism al generației sale, pentru o anume sinteză picturală care să constituie o „depășire a impresionismului”. Teza acestei interpretări criticul o expusese mai înainte într-un articol, *Le peintre roumain Jean Andreesco et le destin d'un art*, prilejuit tot de apariția monografiei lui Busuioceanu și apărut în *Revue Hebdomadaire*, Paris, 3 octombrie 1936, p. 113.

După apariția primei forme a monografiei *Andreescu* în ziarul *Calendarul* din 1932, Busuioceanu avea să se consacre cu precădere studierii picturilor străine din fosta

colecție regală, al căror catalog *raisonne* avea să-i publice începând cu primul volum în 1939. Astfel încât nu se mai angaja în cercetări suplimentare referitoare la viața și opera lui Andreescu, probabil continuând numai să lucreze la catalogul critic al operei, al cărui proiect îl anunțase (v. text, p. și nota respectivă). Textul inițial al monografiei nu avea de aceea să sufere modificări în următoarele lui publicări, din și 1936, decât de ordinul accentelor în interpretare (uneori determinate și de o privire mai apropiată asupra anumitor picturi) sau al clarității stilistice. Până la textul definitiv din 1936 nu apăruseră date noi esențiale care să justifice modificarea, fie și parțială, a primei construcții critice.

Cercetarea operei lui Andreescu va fi reluată de o nouă generație, după 1949 abia, evoluând pe linia inerentei noi concepții metodologice a vremii. Cititorul doritor să cunoască numeroasele noi descoperiri și puneri la punct privitoare la viața și la istoria operelor lui Andreescu, la elucidarea, pe baze de cercetări moderne de laborator și arhive, a problemelor de mare intricație privitoare la autenticitatea operelor precum și noile precizări documentare sau puncte de vedere dictate de rezultatele mondiale ale disciplinei în studiul perioadelor moderne din arta europeană atingătoare operei lui Andreescu, se vor adresa cercetărilor întreprinse de Radu Bogdan și concretizate până în prezent într-o serie de studii apărute mai ales în revista *Studii și cercetări de istoria artei* și în volumele realizate până acum ale monografiei sale *Andreescu: I. Artistul în epocă*, București, Ed. Meridiane, 1969, 376 p. și II. *Posteritatea critică* (sub tipar), unde vor găsi și bibliografia aferentă. Pentru prevenirea nemijlocită a lectorului în privința stadiului nou al cercetării ce schimbă o serie de afirmații din textul monografiei din 1936 sau indică destinul ulterior al unor opere, ne-am adresat lui Radu Bogdan, care a redactat

acele note minime necesare pentru o primă supraveghere a lecturii.

Fiind vorba de prima monografie realizată la noi în spiritul criticii moderne de origine croceană, ce marchează o dată în istoria criticii noastre moderne și, în același timp, de un text literar de valoare, se cuvine să dăm aici, dat fiind și interesul lor multiplu pentru eventuale studii, variantele din primele stadii ale textului. Adoptăm ca text definitiv pe cel al volumului editat în 1936, însă cu unele modificări (fie de ordin stilistic, fie de ordinul unor accente în interpretare) operate chiar de mina autorului după 1942 pe un exemplar al monografiei (în posesia fiicei sale, Oana Busuioceanu), modificări ce indică ultima formă dată de autor textului său. La locul lor, arătăm în ce constau aceste noi intervenții, reproducând formele abandonate din textul editat în 1936 (= *Ed. 1936*).

Pentru stabilirea variantelor, dăm mai jos scurtul istoric al apariției monografiei, al stadiilor prin care a trecut textul, indicând și siglele pe care le vom folosi.

Volumul lui Busuioceanu apărea la patru ani după cel al lui G. Oprescu (*Andreescu*, Craiova, „Ramuri”, Collection „Apollo” dirigée par Al. Busuioceanu, 1932, 42 p., 24 pl.), care era reluarea dezvoltată (în versiune franceză) a introducerii la catalogul expoziției din maiululie 1932 de la sala Dalles (*Inaugurarea Fondației Ioan I. Dalles. I. Andreescu (pictură)*, N. Grigorescu, St. Luchian (*desenuri și aquarele*), București, 1932, *Introducere*, p. 7 – 15). Dar monografia lui Busuioceanu apăruse prima oară chiar din vremea expoziției de la Dalles, în șapte foiletoane, în ziarul *Calendarul* sub aceste titluri și date: *Începuturile pictorului Andreescu* în nr. 76 din 24 iunie 1932 (= C. – 1); *Formația artei lui Andreescu* în nr. 81 din 29 iunie 1932 (= C. – 2); *Andreescu peisagist* în nr. 88 din 6 iulie 1932 (= C. – 3); *Andreescu în Franța* în nr. 96 din 14 iulie 1932 (= C. – 4); *Andreescu în Franța* în nr. 106 din 24

iulie 1932 (= C. - 5); *Andreescu, Pissarro, Sisley* în nr. 121 din 8 august 1932 (- C. - 6); *Ultimele opere ale lui Andreescu* în nr. 128 din 15 august 1932 (= C. - 7). Textul din aceste foiletoane, revizuit pe alocuri, va vedea din nou lumina tiparului, întâi în *Revista Fundațiilor Regale* II (1935) nr. 1 (ianuarie) p. '110 - 115 (= RFR - 1) și nr. 4 (1 aprilie) p. 90 - 118 (= RFR - 2) și apoi, cu unele mici modificări, în volumul descris mai sus. Capitolele și VI din acest volum, cele referitoare la Andreescu în Franța, aveau să fie publicate din nou în 1961, în versiune franceză și cu unele modificări neesențiale condiționate de mediul intelectual francez căruia textul i se adresa (și deci de neluat în considerație pentru tabelul variantelor) în *Revue des études roumaines*, Paris, nr. 7 - 8, p. 337 - 351. (Th. E.).

La data când Busuioceanu își redacta monografia se credea, într-adevăr, că peste opera lui Andreescu se așternuse, curând după moarte, o uitare completă, și că lucrările sale rămăseseră decenii de-a rândul ca și necunoscute. Încercurile istoricilor și criticilor de artă nu se cunoștea nimic din ceea ce apăruse în presă cu privire la Andreescu, după articolul biografic scris de C.I. Stăncescu în martie 1900 (iar nu în 1899, cum induce în eroare data imprimată pe volumul legat în original, care reunește numerele anului respectiv de apariție al revistei „Literatură și artă română”). Cercetări sistematice de presă și arhive întreprinse ulterior au îngăduit corectarea acestei idei. Pentru critica antumă a lui Andreescu, v. Radu Bogdan, *Andreescu*, I., București 1969, p. 236 - 274 („Andreescu în conștiința epocii sale), iar pentru cea postumă, până la 1932, capitolele respective din *Andreescu* II, *Posteritatea critică*. (R.B.)

C. 1 - Lipsesc cuvintele *acum patrii ani*. (Th. E.)

c. 1 - „... domnii Oprescu și Jean Steriadi. S-ar fi preferat de unii critici, mai temători cu reputația artistului

încă atât de puțin cunoscut, o alegere mai riguroasă, mai restrânsă a operelor atât de inegale și uneori de straniu neîndemânatic pe care ni le-a lăsat. Câteva peisaje și naturi moarte ne-ar fi dat atunci imaginea concentrată a talentului său, care, în ultimii ani mai cu seamă, ajunsese la o atât de impresionantă intensitate.

Mărturisesc că nu împărtășesc această părere. Andreescu trebuia în cele din urmă cunoscut în ansamblul operelor sale, pentru lămurirea unui capitol întreg din istoria picturii noastre și pentru scrutarea mai sigură a însăși valorii lui artistice. O selecție a operelor lui, încercată de altfel și în alte rânduri, se va putea face de acum cu mai multă ușurință și în deplină cunoaștere a virtuților lui de artist. Iar meritul de a fi dat această posibilitate va reveni organizatorilor expoziției de azi, care s-au ferit de interpretări arbitrare, sau de retușări nedorite personalității puternice, totuși plină de șovăieli a artistului.

Andreescu va putea fi astfel urmărit în însăși formația artei sale, destul de rapidă pentru a fi încă uimitoare, destul de logică totuși pentru a nu fi o enigmă. Temperamentul său excepțional se va arăta covârșitor de la primele încercări, ca și sobrietatea și voința sa de meșteșug. Dar ceea ce era prea puțin lămurit și e adevărata revelație a expoziției de față este drumul însuși străbătut de artist în scurta sa carieră. E un artist în adevăr excepțional, a cărui artă... P. 42). (Th. E.)

RFR. 1 -... nu fără lacune, firește. Căci prezentarea în fugă organizată, cu multe opere slabe alături de picturi din epoca bună, fără o rânduire cronologică pentru a explica inegalitatea lucrărilor, și cu bucăți dubioase sau de-a dreptul false amestecate între operele autentice ale artistului, n-a putut crea lui Andreescu prestigiul de care avea nevoie pentru a fi impus aprecierii publicului. O prezentare mai restrânsă, dar selectată, ar fi atins poate

mai bine scopul urmărit. Dar în cele peste 80 de tablouri... (Th. E.)

Busuioceanu recurge la un eufemism în textul din volum, vorbind de „erori de atribuire 1. Cum se poate vedea din variantele reproduse în nota 5, în a doua ediție a textului său din 1935, el vorbea răspicat despre falsuri. Problema aceasta însă n-o aborda deloc în prima publicare din „Calendarul” (v. de asemeni textul colaționat). (R.B.)

Proiectul acestui catalog nu a fost realizat. În deceniul al șaselea mai exista încă intact

— Păstrat în arhiva fostului Minister al Propagandei – stocul celor circa 90 de clișee executate odinioară, la cererea criticului, de fotograful N. Țațu, după opere de Andreescu. Se aflau reproduse pe aceste clișee toate tablourile care ilustraseră monografia din 1936, precum și alte lucrări, fie expuse în 1932, fie neexpuse vreodată, printre ele însă și unele falsuri. (R.B.)

Adresa reală rămânea tot aceea din Calea Dudești nr. 40, fiind vorba de o eroare de transcriere în registrul matricol al gimnaziului (Cf. R. Bogdan, op. cit., I, p. 283). (R.B.)

Profesorii de desen pe care i-a avut Andreescu la gimnaziul Lazăr au fost, de fapt, în ordinea succesiunii, Petre Alexandrescu, H. Trenk și I.G. Pompilian, iar la colegiul Sf. Sava, a avut pe C.I. Stăncescu (Cf. R. Bogdan, op. cit., p. 16 și 190). (R.B.)

Andreescu a locuit într-adevăr la hotelul Frascatti, însă abia după întoarcerea sa definitivă din Franța (cum arată o mărturie scrisă din epocă). Informația că ar fi locuit aici și mai înainte – în timpul frecventării școlii de bele-arte – nu se întemeiază pe niciun document, provenind probabil dintr-o confuzie transmisă de vreun descendent al familiei (pentru amănunte v. R. Bogdan, op. cit.) (R.B.) decât în toamna lui 1869, ceea ce coincide de altfel și cu înființarea în același an a cursului de desen și

caligrafie, cu durata de doi ani. (R.B.)

Busuioceanu adoptă opinia lui C.I. Stăncescu, în virtutea căreia Andreescu nu ar fi urmat în școală cursuri de pictură; în acest caz trebuie considerat că el a avut cu Aman mai degrabă raporturi în calitatea acestuia de director al școlii de Bele-arte, decât de profesor de pictură. (R.B.)

Precum se știe azi, până a fi căpătat în cele din urmă catedra de la Buzău, Andreescu a trebuit să facă față unui șir întreg de greutăți, prezentându-se fără succes la câteva concursuri. (R.B.)

Priveștiștea de iarnă se află astăzi, cu titlul *Iarna*, la Galeria Națională; *Priveștiștea cu case* a pierit în bombardamentul germanearea. distrus în 1944 colecția Lazăr Munteanu; portretul aflat odinioară în col. dr. Titi Constantinescu îl reprezintă pe *Constantin Chirculescu* și se găsește azi în col. ing. N. Negrescu, iar portretul din fosta col. dr. Andronescu este *Femeia cu pisica*, azi în col. dr. Emil Măgureanu. *Țăranul șezând* este un fals, păstrat actualmente în depozitul Galeriei Naționale, ca și *Portretul de călugăr*, păstrat la Muzeul colecțiilor, în cadrul fostei col. Simu. Nu se știe cum arăta, nici ce a devenit *Țărăncuța* din fosta col. Severeanu; *Capul de copil*, odinioară în col. Șerban Ghica, se află azi la Galeria Națională. (R.B.)

C.2 - Articolul respectiv începe cu acest capitol. (Th. E.)

1 G. C.I. Stăncescu nu vorbește, de fapt, în articolul său din „Literatură și artă română” despre vreun tablou de Velázquez din Expoziția Amicilor Bellelor - Arte, care să-i fi interesat pe Andreescu, ci, în pasajul imediat următor celui consacrat înrâuririi pe care a avut-o acea expoziție asupra tânărului pictor, citează numele lui Velázquez ca aflându-se în fruntea meșterilor colorști ce au recomandat în studiul de pe natură un precept metodic pe care avea să-i aplice și

Andreescu la începuturile sale (R.B.)

Azi în col. dr. Liviu Dominic Rațiu. (R.B.) -

Stăncescu face o confuzie, referindu-se la opere care nu au figurat în expoziția „Artiștilor în viață” din 1874 (unde Andreescu a debutat, cu tabloul *Coacăze*), ci probabil în expoziția. „Amicilor Bellelor - Arte” din 1876. *Oala cu flori* este într-adevăr pânza pe care o presupune-Busuiocanu. (R.B.)

Prima se află în col. compozitorului Aurel Stroe, a doua în col. Adina Țuculescu. (R.B.)

Este vorba de un fals, cum a demonstrat cercetarea de laborator a piesei respective, cu sprijinul atelierului de restaurare (pictură) al. Muzeului de Artă al Republicii. (R.B.)

lega și *Crapul* se află azi la Galeria Națională; soarta *Trandafirilor galbeni* nu se cunoaște; *Natura moartă*, în peniță și acuarelă, a dispărut în 19 - 14, fiind probabil distrusă, (R.B.)

C.2 - „Nu știu ce va fi fost *Studiul de portret* de care... (Th. E.)

Autoportretul, pictat la Buzău, se află azi la Galeria Națională. Cât privește așa-zisul *Portret al fratelui*, este vorba de o simplă atribuire fantezistă făcută de G. Severeanu. (R.B.).

4. A se vedea nota 14. (R.B.)

Este vorba de *Târg de Drăgaică* și *Bâlci 2 a preajma Buzăului*, ambele azi la Galeria Națională. (R.B.)

Tabloul poartă azi titlul *Bâlci la Sinaia* și aparține Muzeului de Artă din Cluj. (R.B.)

C.3 - Textul începe de aici: „*Țărăncuța*, de pildă...” (Th. E.)

Lucrarea este datată 1881 - 82 și este neterminată; ea se află azi în col. victoria Dimo. *Broboada roșie* se află în col. ing. Dan Capriel. (R.B.):

C.3 - Această ultimă frază lipsește. (Th. E.)

Este vorba de tabloul cunoscut azi sub titlul *Livadă*, păstrat la Galeria Națională. (R.B.)

Tabloul aparține azi Muzeului de Artă din Craiova. (R.B.)

Azi în col. ing. Ștefan Grundbock. (R.B.)

Azi în col. mareșalului Josip Broz Tito.

(R.B.)

3 - 4. *Casa de ciurari* se află azi la Galeria Națională, iar *Casele de țară*, la Muzeul de Artă din Brașov; *Dimineață la țară* este intitulată azi *Casă la drum* și se află tot la Galeria Națională, ca și *Plopi la marginea satului*; *Marginea de sat* a pierit în timpul bombardamentului german din 24 aug. 1944, care a nimicit col. Lazăr Munteanu. (R.B.) azi la Muzeul de Artă din Constanța, de *Stejarul* și de *Casă în livadă*, azi la Galeria Națională; *Colț de pădure* (cu brazi - R.B.) se află într-o colecție particulară necunoscută; celălalt așa-zis *Colț de pădure* (de fapt o alee într-o pădure tomnatecă) este neterminat și se află în prezent la unul din moștenitorii sculptorului C. Baraschi, din a cărei colecție a făcut parte. Cât privește lucrarea din fosta col. Dârvari (ulei pe hârtie, reprezentând de fapt, nu o „margine de pădure”, ci un deal cu casă și arbori la marginea unei bălți), este vorba de un fals. (R.B.)

Stejarul a fost dăruit de Andreescu drului N. Kretzulescu, în „semn de recunoștință” pentru bursa căpătată din partea acestuia pe anul 1880, cum se poate deduce de altfel chiar din mențiunea autografă de pe tablou; este indubitabil că a fost pictat în Franța. (R.B.)

Din scrisoarea semnalată de G. Oprescu reiese numai că Andreescu s-a adresat în toamna 1878 lui Al. Bellu, rugându-l să intervină pe lângă autoritățile buzoiene să nu se suprimă subvenția cu care ar urma să plece la Paris. Este aproape sigur că plecarea a avut loc în ultimele zile ale lui decembrie

(R.B.)

Este vorba de *Bâlci în preajma Buzăului și Iarna în pădure*, ambele azi la Galeria Națională. (R.B.)

C.4 și RFR. 2 - Textele respective încep de aici. (Th. E.)

În momentul când Busuioceanu își redacta monografia, datele istorice referitoare la impresionism încă nu fuseseră supuse, pe plan mondial, rigorii cu care ne sunt comunicate astăzi, la capătul unui lung șir de scrieri consacrate curentului, mai ales după 1937. Cum Manet era adesea afiliat de critici Impresionismului, fără totodată și o suficientă diferențiere de acesta, și cum scandalul stârnit de autorul *Dejunului pe iarbă* în 1863, la Salonul refuzaților, a continuat să stăruie multă vreme în conștiința contemporană, apariția cuvântului „impresionism” - folosit inițial în derâdere - a putut fi asociată anului cu pricina deși Manet, cel din 1863, încă nu devenise un pictor impresionist, iar denumirea propriu-zisă s-a născut, precum se știe, abia în 1874, cu prilejul primei expoziții a grupului de pictori rămas în istorie cu această titulatură. (R.B.)

41. Ed. 1936 - „*Umilul maestru*”... (Th. E.)

<53. Ed. 1936 - Lipsește „... pictorul Mirea... între ei”. (Th. E.)

Busuioceanu avea dreptate să introducă un dubitativ în legătură cu aceste întâlniri în cadrul Academiei Julian din Paris, deoarece Mirea nu a frecventat atelierele Academiei libere respective ci atelierul lui Carolus Duran. Andreescu îl întâlnea desigur în acei ani la Paris și, pare-se, chiar în timpul campaniilor de plein-air la Barbizon și în pădurea Fontainebleau. (R.B.)

Actualmente într-o colecție particulară necunoscută. (R.B.)

Una din aceste „figuri” este *Țărâncuța*, despre care nu știm ce a devenit; cealaltă este un fals, aflat astăzi într-o colecție particulară. (R. B.)

Seminudul se află azi la Muzeul orășenesc din Ilpova, iar *Personajul costumat*, în col. Mircea și Livia Deac. (R.B.)

Studiul drapat despre care vorbește C.I. Stăncescu este într-adevăr tabloul care a aparținut odinioară muzeului Kalinderu, și care, reîntors în 1956 cu tezaurul restituit de U.R.S.S. se află azi la Galeria Națională sub titlul *Femeie în fotoliu*; pentru *Nudul dvapat* din fosta col. Severeanu, v. nota 46. (R.B.)

Primul tablou aparține azi Muzeului de Artă din Iași; al doilea, Muzeului de Artă din Craiova. (R.B.)

C.4 - Paragraful se încheie aici. (Th. E.)

RFR. 2 - Paragraful se încheie aici. (Th. E.)

Este vorba de *Băiatul costumat*, care aparține azi col. Zambaccian. (R.B.)

C.4 - Lipsesc următoarele două fraze, până la profesorului său la București".

(Th. R.)

Așa cum opina odinioară și G. Oprescu în *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, tabloul *Efect de iarnă*, cunoscut azi sub titlul *Iarna în pădure* și aflat la Galeria Națională, nu prezintă niciun detaliu care să permită invocarea începutului primăverii. Afirmția lui Stăncescu, în virtutea căreia *începutul primăverii*, expus la Salonul parizian din ar fi una și aceeași lucrare cu *Efect de iarnă* din fosta col. Maimarolu, trebuie așadar respinsă. (R. B.)

C.4 Lipsește nota. (Th. E.)

C. 4 - Toma Stelian, *expusă la Sa Ion în 1879*, Peisajul cu arbori și Colțul de pădure *din col. Clubului*". Lipsește deci *Aleeade fagi*, notată de Stăncescu în col. Take Ionescu. Tot aici lipsește și nota din subsol. (Th. E.)

C.4 - Omite „*Pădurea desfrunzită... col. Al. Rășcanu*". (Th. E.)

Aleea de fagi este faimoasa *Pădure de fagi* care a prilejuit în 1889 elogiul entuziast al lui Delavrancea - azi

în col. academicianului Dumitru Dumitrescu. *Peisajul cu arbori* și *Colțul de pădure* se află azi la Galeria Națională, primul cu titlul *Margine de pădure*, al doilea cu denumirea sa din trecut. *Colțul de pădure* („cu nuanțe albastrii”) este unul și același cu *Pădure de fagi vara*; *Pădurea desfrunzită* se află azi în col. Zambaccian, iar cele două desene din fosta col. Nica sunt păstrate la Cabinetul de stampe și desene al Muzeului de Artă al Republicii (nr. inv. 26.051/1461 și 26.052/1462). (R.B.)

C. 4 și RFR. 2 - „... surprinzător de slab, din col. P. Petrini...” (Th. E.)

Este vorba de tabloul intitulat azi *Călăreț în amurg*, care se află la Muzeul de Artă din Cluj. (R. B.)

C.4 - Lipsește „cu sugestii mai ales din Harpignies...” (Th E.)

C.4 - Textul se încheie aici. C.5 - în locul frazei următoare textul continuă astfel: „*Am urmărit activitatea lui Andreescu atât de repede devenită matură în lucrările lui de la Fontainebleau și Barbizon din primul timp petrecut în acele locuri. Amintirea lui Theodor e Rousseau, atenuată și subtilizată de pictura unor artiști mai apropiați de temperamentul lui Andreescu, cum erau Daubigny sau Díaz, îl dusesse la acea viguroasă expresie de naturalism, nu lipsită de un adânc simț poetic, pe care o găsim în peisajele sale cu păduri, de o atmosferă argintat albăstruie atât de caracteristică. Era tema picturală cea mai bogată...*” (Th. E.)

Ed. 1936 -... acestor mari poeți...” (Th. E.)

Ed. 1936 - „Arta lui se face din ce în ce mai complexă, își precizează problemele și își găsește elemente de expresie concentrate și personale”. (Th. E.)

Ed. 1936 - de peisagist *atât de pre cumpănitoare și dorința...*” (Th. E.)

C. 5 - Lipsește și alta în col. dr.

Severeanu”. (Th. E.) e7. Este vorba de *Seminudul*

aflat azi la Muzeul orășenesc din Lipova și de falsul deja menționat în notele 46 și 48. (R. B.)

61! Azi la Galeria Națională. (R.B.)

C.5 -... respirația adâncă *de care e în suflețit*.
împrejur, decorul... (Th. E.)

Este vorba de *Drumul mare*, azi la Galeria Națională. Dimensiunile acestui tablou nu sunt unice în opera lui Andreescu: *Pădurea de fagi* și *Călăreț în amurg* posedă dimensiuni identice. (R. B.)

Ed. 1936 - culorile *fără calitate deosebită* iar pasta..." (Th. E.)

C. 5 și RFR. 2 - Adaugă aici fraza: „Ai zice o amintire a tehnicii lui vechi, pe care am găsit-o în unele din tablourile zugrăvite *în țară*. Lucrarea e totuși..." (Th. E.)

J. Ed. 1936 -... compoziție *în care simplitatea liniilor își sporește efectul prin amplare și prin echilibru*. În alte bucăți... (Th. E.)

E vorba de tabloul intitulat *Câmp*. (R. B.)

75. „Peisajele cu câmpuri”, odinioară la Muzeul Toma Stelian, sunt: *Drum de țară (Arătură)* și *Câmp cu stânci și flori (Pajiște înverzită, cu maci și stoguri)*, ambele azi la Galeria Națională; cele de la Simu, *Drumul satului* și *Sălciile*; cele din fosta col. G. Bădescu, *Casă în livadă și Fâneța*, ambele în prezent la Galeria Națională; cele din fosta col. Yarka, *Câmp cu clăi și o femeie pe drum*, azi dispărut, *Peisaj de câmp*, de asemenea dispărut și *Lan de grâu cu maci*, actualmente în col. G. Oprescu de la Muzeul colecțiilor; cel din fosta col. Nica, *Câmp cu case și stoguri în Franța*, azi la Galeria Națională; cele din fosta col. Rășcanu, *Grup de copaci*, azi în col. G. Basiliad e, și *Câmp cu câpiță și plug*, în prezent la Muzeul de Artă din Craiova. (R.B.)

76 C.5 și RFR. 2 - Lipsește „Al. Rășcanu ș.a”. <Th. E.)

Ed. 1936 - „... începe *parcă* a se ivi”. Th. E.)

Ed. 1936 - Urmează fraza: Un colț de fermă *din col. Sp. Haret, de pildă, sau o Priveliște cu case din col. Băncii A acționale* [sau o alta. Ferma, în col. N. Th. Ștefănescu] sunt zugrăvite cu un penel mai puțin precis, în tonuri mai închise, în care verdele, griul și brunul întunecat se împerechează în raporturi sobre și ind Yucâtva înăbușite. Dar iată un Peisaj la marginea unui lac..." (Porțiunea între paranteze drepte lipsește din C.5 față de ed. 1936) (Th. E) „Colțul de fermă aparține azi Muzeului de Artă din Ploiești; Priveliștea cu case a dispărut în 1949; soarta Fermei, din fosta col. N. Th. Ștefănescu, nu se cunoaște; nu există nicio reproducere sau măcar descriere a acestui tablou. (R. B)

Peisaj la marginea unui lac, azi la Muzeul colecțiilor în cadrul cel Dona, este un fals; *Peisajul cu case (și pomi)* se află la Galeria Națională. (R. B.)

Ed. 1936 - „... 1880, în care atmosfera vapoasă, nuanțarea plină de discreție a efectelor coloristice, finețea execuției, ne arată toată virtuozitatea...”. (Th. E.)

Azi la Galeria Națională. (R.B.)

Ed. 1936 - solicită privirea *cu o intensitate calmă și plăcută pe care o păstrezi în memorie...*” (Th. E.)

Azi la Galeria Națională. (R. B.)

8 i. Ed. 1936 - desenul *chiar destul de aproximativ...* (Th. E.)

85. În „Revue des études roumaines”, nr. VII - VIII, Paris, 1961, p. 337, Busuioceanu a publicat sub titlul *Le peintre Andreescu en France* versiunea franceză, în esență nemodificată, a capitolelor V și VI din monografia apărută în 1936. Este vrednic de reținut că singura schimbare de opinie privește *Pădurea de Fagi*. Astfel, la p. 343, în locul frazei:

...de la Fontainebleau el trimitea la Salonul de la Paris pânze ca *Aleea de fagi*, în care naturalismul puțin cam întârziat al Barbizonului era încă atât de credincios înfățișat”, citim: „... de la Fontainebleau el trimitea la

Salon *Aleea de Fagi* în care naturalismul de plein-air este încă atât de credincios înfățișat". (R. B.)

Ed. 1936 -... se adâncea în *voluptăți* moi de culoare..." (Th. E.)

Ed. 1936 -... mărink *această sensibilitate cu înfiorări până atunci necunoscute*. (Th. E.)

De fapt, tabloul, azi la Galeria Națională, nu este datat, ci prezintă sub semnătură niște urme de penel care au dus la o confuzie de interpretare (a se vedea în această privință, R. Bogdan, *Andreescu între autentic și fals*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, seria Artă plastică, tom 22, 1975, p. 111 - 112). În ce privește întoarcerea lui Andreescu în țară, aceasta a avut loc în toamnă, sau chiar la începutul iernii 1880. (R. B.)

C. 5 și RFR. 2 - Paragrafele următoare, până la „între speranțe și îngrijorări” (p. 45), lipsesc. (Th. E.)

Grupul de copaci, cum am mai precizat, se află actualmente în col. G. Basiliade. (R. B.)

Drumul de țară, azi în col. Zambaccian - variantă ușor modificată a *Casei la drum* de la Galeria Națională. (R.B.)

Sublinierea lui Busuioceanu că „este singurul caz când îl vedem pe Andreescu întorcându-se la o temă pe care o mai tratase” nu este întâmplătoare. Într-adevăr, Andreescu nu obișnuia să picteze variante, fapt pe care criticul l-a sesizat, astfel încât, *Drumul de țară* i-a apărut ca o excepție. Dar până și această excepție s-a dovedit, pe baza cercetărilor ulterioare, a fi în realitate un fals. (Cf. R. Bogdan, *Document și interpretare în studiul artei*, în „Revista de filosofie”, 1965, dec., p. 1580 - 82). (R. B.)

Ed. 1936 - această *tragică* privește...”. (Th. E.)

Ed. 1936 - „... acum, pentru a *da și mai multă dezvoltare viziunii*... (Th. E.)

95 Ed. 1936 - „*până atunci*”.

Ed. 1936 - (Th. E.)

Înăbușite, *întrebuințate*

Ed. 1936 –... explicabilă *în care sufletul său se zbătea între speranțe...*” (Th. E.)

C. 5 – Textul se încheie aici. (Th. E.)

Peisajul gri-argintiu este unul și același cu *Margine de pădure* de la Galeria Națională, unde se află și *Stâncile de la Apremont*. (R. B.)

Azi la Galeria Națională. (R. B.)

Azi în col. G. Basiliade. (R. B.)

E vorba de *Sălciile* de la Galeria Națională. (R. B.)

E vorba de *Mesteceni la marginea bălții*, aparținând Galeriei Naționale, împrumutat în prezent Consiliului de Stat. (R.B.)

Tabloul a dispărut în 1949. (R.B.)

C.6 – *„Cioara moartă* de la Pinacoteca Statului”. (Th. E.)

10 G. Ambele azi în patrimoniul Galeriei Naționale; al doilea, intitulat *Lișiță*, este împrumutat Consiliului de Stat. (R.B.)

Azi la Galeria Națională. (R.B.)

C.6 – Textul continuă astfel: *„Îl vom vedea stăruind încă în ultimele sale opere – de care ne vom ocupa – dar niciodată întrecându-și cele câteva bucăți desăvârșite pe care izbutise a le realiza în acest an, cel mai fecund al existenței sale.* (C. 6 se încheie aici.) (Th. E.)

Precum arată documentele de presă cunoscute mai târziu, întoarcerea definitivă a lui Andreescu în țară a avut loc la sfârșitul lui octombrie 1881. (R.B.)

Expoziția a avut loc în aprilie 1882. (R. B.)

C.7 – Lipsește fraza: *„... sau Ghiveciul cu trandafiri... ciudate neglijențe ale formei”*. (Th. E.)

RFR. 2 – Lipsește: *„... ca și Ghiveciul cu flori* din col. Al Răscanu, datat din 1882... (Th. E.)

Cu excepția *Garoafelor în pahar*, despre care nu se știe ce au devenit, toate aceste opere se află astăzi precum

urmează: *Garofița*, în col. Horia Zaharia; *Pahar cu flori albastre și albe*, la Galeria Națională; *Ghiveci cu trandafiri*, într-o colecție necunoscută; *Ghiveci cu flori (Ghiveci cu primule)*, în col. Al. Morariu; *Pahar cu trandafiri și micșunele*, în col. Simu; *Trandafiri roșii, grenat și galbeni*, la Galeria Națională, împrumutat Consiliului de Stat; *Trandafiri roșii și albi*, la Galeria Națională. (R. B.)

Azi în col. ing. Dan Capriel. (R. B.)

Azi la Galeria Națională. (R.B.)

lfi. C. 7 - Lipsește tot paragraful următor, de la „Apropierea de Grigorescu...” până la... ca să îl atribuim propriei lui invenții”. (Th. E.)

117. Soarta acestui tablou nu se cunoaște. (R.B.)

118 Actualul loc de păstrare al tabloului nu se cunoaște. (R. B.)

Este vorba de o atribuire greșită; în realitate, tabloul este pictat de I. Marinescu-Vâlsan; el aparține azi Galeriei Naționale. (R. B.)

Azi în col. dr. Aristide Pândeale. (R. B.)

Este vorba de tabloul menționat în nota
(R. B.)

Azi la Galeria Națională. (R. B.)

C. 7 - De aici înainte lipsesc toate para grafele până la sfârșit, textul încheindu-se, în locul lor, cu următoarele fraze: „*Vremea trebuia să repare abia acum această uitare mai nedreaptă chiar decât destinul amar al pictorului. Opera lui Andreescu se întoarce în lumină. După o jumătate de veac, înțelesul ei ne apare mai clar și mai adânc, printre creațiile de seamă ale spiritului românesc*”. (Th. E.)

Credința că Theodor Aman n-ar fi sprijinit tineretul e infirmată de documente, așa cum atestă corespondența primită din partea foștilor elevi, cât și repetatele intervenții scrise pe lângă autoritățile de resort, cu scopul

de a i se acorda lui Andreescu catedra obținută prin concurs (a se vedea dosarul *Aman* de la Serviciul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei RSR, precum și R. Bogdan, *Theodor Aman*, Buc., 1955, p. 104; de asemenea, *Andreescu*, I. Buc., 1969, (1970), p. 199, 258, 324 (notele 173, 174 și 179), 325 (nota 180) și îndeosebi 330 (nota 273). (R.B.)

Tabloul se află azi la Galeria Națională.

(R. B.)

12 G. Expoziția din 1889 s-a deschis cu ocazia inaugurării Ateneului Român, nefiind una din... Expozițiile artiștilor în viață” obișnuite în epocă. (R.B.)

127. Mica monografie consacrată lui Iser a apărut într-o colecție de monografii de artă românească, „Apollo”, întemeiată și condusă de Al. Busuioceanu la Editura „Ramuri” din Craiova. Alți artiști români tratați în scurta perioadă de apariție a colecției „Apollo” (1930 - 1932) au fost Tăttărăscu (autor, Al. Marcu); Aman (O. W. Cisek), Petrașcu (G. Oprescu), O. Han (T. Vianu).

12! î. Data completă a nașterii lui Iser este 21 mai 1881.

Profesorii săi la München au fost Anton Azbe, Nikolaus Gysis, Johann Caspar Herterich și C ari von Marr.

129. Al. Busuioceanu, deși s-a consacrat cu deosebire studiului artei românești moderne, a fost. poate singurul dintre istoricii și criticii de artă ai deceniilor interbelice care s-a aplecat cu interes și acuitate de vederi asupra artei noastre vechi, fiind pe deplin convins de importanța ei, de necesitatea unei studieri metodice a domeniului, apte să reveleze surprinzătoare dimensiuni majore. Într-un articol despre pictura murală bisericească (*Pictura religioasă românească*, apărut în *Ramuri*, din iulie 1934, dar necuprins aici, având în vedere caracterul său de intervenție pragmatică într-o problemă circumscrisă, atunci actuală), făcea considerații pertinente asupra

maximei importanțe a culturii noastre vechi, asupra ponderii incontestabile a artei medievale în istoria întregii arte românești, arătând pe bună dreptate ce contribuție considerabilă va fi în măsură să aducă o cercetare metodică a acestor mari epoci artistice la prestigiul culturii noastre în istoria europeană. Prin intervenția lor pozitivă și accentul lor vizionar, rândurile sale de acum aproape cinci decenii, merită a fi evocate aici: „Cultura românească veche nu are în istoria ei de mai bine de șase secole un tezaur mai prețios și mai expresiv pentru virtuțile creatoare ale poporului nostru decât pictura religioasă. Numeroasele studii publicate în ultima vreme atât la noi cât și în străinătate au dovedit în chip neîndoielnic valoarea acestei arte, nu numai în legătură cu trecutul nostru, dar și în tot complexul artei bizantine. Pictura religioasă românească moștenind marea tradiție a artei bizantine – într-o vreme când în vechile ei centre de creație această artă se apropia de încheierea ciclului ei activ – avea să fie pentru multă vreme un domeniu de creație nouă, cu răsfărângeri importante asupra întregii arte răsăritene.

Cercetările asupra picturii românești se află abia la începuturile lor și, adâncite, ele vor fi în măsură să dovedească și mai mult valoarea acestei arte și puterea ei de influență asupra domeniului bizantin în genere. Istoria artei românești vechi va avea încă de înregistrat capitole noi, ale căror concluzii vor spori prestigiul și întinderea culturii noastre de altă dată, încă nu în întregime pusă în lumină”.

Modul în care înțelegea studiul artei vechi românești poate fi văzut și în prețuirea pe care în 1934 o acorda, într-un necrolog, metodei lui G. Balș, reprobând „grăbitele sinteze” (v. pag. 199 – 200). Dar încă din 1928 se arăta convins de importanța explorării sistematice și avizate a istoriei artei noastre medievale. Într-o recenzie la cartea

lui N.P. Kondakov, *The Russian Icon* („Gândirea”, iunie-iulie 1928, p. 306 - 308), după ce relevă originala poziție a autorului, independentă de doctrinele naționale ale campionilor „rusismului”, ce vedeau „în eflorescența de un suav idealism a acestei arte în secolele al XIV-lea și al XV-lea, încă o formă a purității sufletului slav, creator și original de la început, fără a avea nevoie de atingerea cu spiritul european”, semnala atenției viitorilor cercetători ai artei noastre vechi influențele moldovenești pe care istoricul rus le descoperea asupra dezvoltării picturii ruse din secolele XV și XVI: „Pentru noi mai este destul de interesant de notat și părerea lui Kondakov asupra influențelor moldovenești în pictura rusească. Amănunte de iconografie caracteristice picturii noastre sunt găsite de el până în colțuri îndepărtate ale Rusiei, iar Kondakov n-are nicio îndoială că breslele de iconari moldoveni rătăcitori trebuie să fi dat mulți meșteri și compilatori de manuale de pictură care au circulat în Rusia în secolul al XV-lea și al XVI-lea. Este o noutate pe care istoria artei noastre nu o înregistrase până acum și asupra ei interesul nostru va trebui să sporească de aici înainte”. Dacă presupunerile lui Kondakov în privința unei înrâuriri moldovenești asupra picturii de icoane ruse au fost infirmate de cercetările ulterioare, dată fiind și lipsa de interes a viziunii artistice românești pentru acest gen de pictură (cf. Sorin Ulea, *Pictura. Moldova, de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea* - în *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1968, p. 382) - prestigiul și înrâurirea culturii și artei românești din secolele XIV - XV asupra celor ruse, au fost relevate de numeroase cercetări ulterioare, venind să confirme astfel mai vechea intuiție a marelui istoric de artă rus. Cum aveau să demonstreze cercetările ulterioare, mai ales cele din ultimele două decenii, Busuioceanu era pe deplin îndreptățit să semnaleze, cum făcea atunci, în 1928,

necesitatea studierii metodice a artei noastre medievale pentru revelarea nebănuitelor dimensiuni de care spiritul creator românesc a făcut dovadă în acest domeniu: „Pictura românească veche este de altfel domeniul în care surprize variate ne vor întâmpina când ne vom decide să începem mai stăruitor explorarea ei”. De altfel și în alte împrejurări, ca în acele „Dizertații iconografice” din 1928, 1932 și 1938 (v. aici, p. 63 - 73) criticul va reveni cu observații subtile asupra originalității meșterilor români din vechime.

130 Săpăturile și restaurările de la palatul domnesc și biserica domnească din Curtea de Argeș au avut loc între 1911 - 1921, rezultatele lor făcând obiectul, întâi, al unui raport către Academie întocmit de D. Onciul și I. Bogdan (*Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VIII (1915) p. 141 - 143 și al unui volum al *Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice* (X - XVI, 1917 - 1923: *Curtea domnească din Argeș*). În 1923 aveau să apară volumele lui

Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931 (I. Texte, II. Atlas). Pentru cercetările ulterioare privitoare la săpăturile de la Argeș, v. N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România I (Țara Românească)*. București, 1970, vol.

p. 238 - 242 și - ultima contribuție fundamentală - Carmen Laura Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypotheses sur un monument roumain du XIV siècle (L'Église Saint icolae-Domnesc de Curtea de Argeș)* în *Revue Iioumaine d'Histoire de l'Art*, serie Beaux-Arts - Tome XVI (1979) - p. 3 - 63 (în special cap. I și nota 1, versiunea românească a acestui studiu, în curs de apariție în 1980).

În 1930 - deci aproape odată cu apariția eseului lui Busuioceanu - G. Balș remarca de asemeni că față de

studiul celorlalte domenii ale artei noastre medievale, studiul icoanelor „este mult mai puțin avansat”: G. Balș, *Etat actuel des études sur l'art ancien roumain* (Communication faite au Congrès d'Histoire de l'Art de Bruxelles, 1930) în *Bulletin de la section historique / de l'Académie roumaine*, T. XVIII [1931] p. 30). Abia în 1933, N. Iorga va publica mica sa contribuție *Icoana românească*, Vălenii de Munte, in-folio 22 p. Icoanele vechi făceau obiectul uneia din conferințele pe care istoricul le ținea la sala Dalles în 1933, întâi publicată în *Buletinul comisiunii monumentelor istorice* (XXVI, 1933, p. 5 - 26: *Icoana românească, după niște conferințe*) apoi în volumul *Vechea artă religioasă*, Vălenii de Munte, 1934. În același an, apărea N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, primul capitol (p. 5 - 32, pl.

— XVI, fig. 1 - 61) fiind consacrat icoanelor, în afara capitolelor respective din *Istoria artelor plastice în România*, vol. I - II, București 1968 și 1970, redactată de un colectiv al Institutului de istoria artei, recent, albumul Corina. Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București Meridiane, 1973.

Vezi Virgiliu N. Drăghiceanu, *Catalogul colecțiilor monumentelor istorice*, București, 1913, Secția Icoane, nr. 70 - 699. Referințele la „Muzeul din București” ce urmează în text privesc aceste colecții.

O părere ca aceea că vechii meșteri români erau „oameni simpli, care cel mai adesea nu știau să citească nici Biblia”, era împărtășită, în acea vreme de o bună parte a intelectualilor și literaților, care nutreau o viziune patriarhală și păstorească asupra culturii noastre medievale, viziune cu mai vechi surse romantice și semănătoriste. Asupra lipsei de fundament a acestei viziuni, v. nota 141. În legătură cu faptul că zugravii de icoane erau destul de cultivați spre a putea elabora programe iconografice cu implicații semnificative dictate

de situația socială a donatorilor, există câteva contribuții recente (Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească și Primul peisaj de concepție occidentală în pictura de icoane din Țara Românească* în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 1/1971, p. 44 - 45 și nr. 1/1976, p. 69 - 74).

Icoana, înfățișând pe sfântul Atanasie, a fost dăruită de Vladislav Voievod (1364 - c. 1377) și de soția sa Ana mănăstirii Lavra de la muntele Athos. Donatorul identificat ca Vladislav I. Voievod de N. Iorga în *Bulletin de la section historique de l'Academie roumaine*.

(1915), p. 164.

Raritatea - pe care cu îndreptățire o observa Busuioceanu - a icoanelor românești din secolul al XV-lea și chiar al XVI-lea se explică în primul rând prin predilecția categorică a viziunii artistice - cu deosebire în Moldova - pentru pictura de frescă, pentru dimensiunea arhitectonică a picturii, ceea ce făcea ca iconostasul, element determinant pentru înmulțirea icoanelor, să dobândească în bisericile românești, o înălțime dincolo de cea mijlocie, de-abia de la sfârșitul secolului al XVI-lea, și aceasta sub înrâurirea rusească (cf. Sorin Ulea, op. cit., p. 382).

O situație specială a funcției icoanelor ca elemente de cloisonare a spațiului interior - din pronaos - o întâlnim în secolul al XVI-lea la o serie de mari icoane din Țara Românească i. unde această artă cunoscuse atunci o epocă de o deosebită înflorire) - făurite în acest scop pentru biserica mănăstirii de la Curtea de Argeș

— Cf. Emil Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului* în *Studii și ceri țări de istoria artei - Seria Artă Plastica*

— XIV (1967) nr. 2, p. 187 - 200 și *Biserica mănăstirii Argeșului*, București, 1967, p. 24 - 29).

Dar acest procedeu („fără vreun precedent

cunoscut", cum arată E. Lăzărescu), neadoptat nici după aceea - după câte știm - rămâne - în caz izolat și nu a instituit încă din secolul XVI o solicitare care să determine o înmulțire a icoanelor.

Că motivarea lui Matei Basarab era exagerată, o dovedesc nu numai afirmațiile de mai; os ale autorului, întemeiate pe stadiul de atunci investigațiilor istorice, dar și cercetările ulterioare privind această perioadă a dezvoltării școlilor locale de zugrăvie (cf. *Istoria artelor plastice în România* redactată de un colectiv al Institutului de Istoria Artei, vol. II, București, 1970: Teodora Voinescu: *Pictura*; Dumitru Năstase: *Icoanele în Țara Românească în la începutul secolului al XVII-lea... p.*

76 - 79).

1 - 37. Icoanele - cele mai multe de tâmpla - datorite lui Grigorie Zugravul, descrise de Virgiliu N. Drăghiceanu, *Catalogul colecției monumentelor istorice*, București, 1913, nr. 87, *5, 100 - 156, 157 - 158, 161* 163, 219, 226, ÎI". Inscripția cu numele zugravului, la nr. 865. J icoană reprodușă în pl. XXIX. Icoanele se află azi la Muzeul de Artă al Republicii, Secția de artă feudală. Un mic articol despre Grigorie Zugravul apărea în „Biserica Ortodoxă Română”, LV (19.37) p. 487 - 491 (Diacon C. Săndulescu-Verna, *Zugravul Grigorie, începătorul curentului realist în pictura românească*). Busuiocanu era îndreptățit să întrezărească în acest vechi meșter de icoane pe unul din primii modești înțelegători ai „artei celei noi”:

O confirmare în acest sens aducea descoperirea, în 1889, la mănăstirea Căldărușani a unei complicate compoziții, pe mai multe registre, concepută ca o mare și naivă icoană, înfățișând un fel de alegorie glorioasă a lui Mavrogheni și a armatelor sale, și purtând inscripția „de Grigorie Zugravul, 1 ianuarie 1789” (repr. În Theodore Blancard, *Les Mavroyeni*, Paris, 1909, p. 310). Ea a putut fi considerată ca o operă semnificativă la începuturile

picturii românești moderne (cf. Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în SCIA, I (1954), p. 85). Asupra interesului lui Busuioceanu pentru vechii meșteri români, v. nota 150.

După acest eseu al lui Al. Busuioceanu din 1929 și albumul lui Adrian Maniu din același an, care făcea obiectul său, publicațiile asupra gravurii vechi românești nu vor înregistra substanțiale contribuții decât, într-o măsură, prin albumul lui Gh. Racoveanu, *Gravura în lemn la mănăstirea Neamțu*, București, Editura Fundațiilor, 1940 (conținând și o *Introducere. Istoria gravurii în lemn românești*, p. 10 - 13). În 1942 Gh. Oprescu în sinteza sa *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, 1942, consacră un capitol acestui domeniu particular, ocupându-se de sfârșitul secolului al XVIII-lea și de secolul următor (p. 121 - 212; *Gravura în lemn ca ilustrație de carte*). Până la apariția eseului lui Busuioceanu, în afară de monumentală *Bibliografie veche românească* a lui I. Bianu și N. Hodoș, pe care o citează, apăruseră, câteva contribuții sporadice: N. Iorga, *L'o mementation du vieux livre roumain*, Bucarest, 1923; Idem, *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, vol. II, București, 1906, p. 34 și urm.; Emile Picot, *Coup d'oeil sur l'histoire de la typographie dans les pays roumains du XVIe siècle*, Paris, 1895.

Cele trei „dizertații iconografice” - scrieri ocazionale, prilejuite de sărbători (1938, 1932, 1928) - trebuie puse în legătură cu studiile de specialitate ale lui Busuioceanu la Universitățile din Viena și Roma și cu mai vechile sale cercetări despre vechea artă creștină: *Un ciclo di affreschi del secolo XI: S. Urbano alia Caffarella*, în „Ephemeris Dacoromâna”, II, Roma, p. 1 - 65 și *Pietro Cavallini e la pittura romană del Dugento e Trecento*, ibidem, III, p. 1 - 284 - studii în care autorul tratează pe larg speciale probleme iconografice. Publicații iconografice în limba română (pe lângă cursurile ținute de prof. I.D. Ștefănescu

și de volumele sale în limba franceză (apărute în 1926 și 1938) - nu pot fi întâlnite în acei ani, cu excepția volumului Nicodim, mitropolitul Moldovei - Prof. I.D. Ștefănescu, *Biblia ilustrată*, Neamțu, 1936. Unei cercetări speciale de iconografie, urmărind și evoluția unei compoziții picturale, i se dedica Alexandru Busuioceanu în 1932, publicând în volumul V din „*Ephemeris Dacoromâna*” (p. 1 - 21) studiul *Daniele da Volterra e la storia di un motivo pittorico*. La fel, în spirit metodic, un alt istoric de artă român, în același mediu de elevată fecunditate pentru științele umaniste românești al Școlii române din Roma, se ilustra în 1935 în știința iconografică: Virgil Vătășianu, *La Dormitio Virginis - Indagini iconografiche*, în „*Ephemeris Dacoromâna*”.

(1935) p. 1 - 49. Sursele autorului nostru puteau fi, la acea dată, A.N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845; Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV et XV siècles*, Paris, 1916; Louis Brehier, *L'Art chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours*, Paris, 1928.

Asupra Nașterii Domnului, de la Sucevița, până la acea dată Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, vol. I, p. 260 și vol. II, pl. XLIX, 1 și LXII.

Ideea că vechii pictori ai evului mediu românesc (secolele XV - XVII) trebuie să fi fost în general „niște meșteri umili și puțin învățați” era împărtășită de întreaga mentalitate culturală a acelei epoci, dominată de viziune patriarhală asupra trecutului românesc. Solida tradiție savantă a vechii picturi românești avea să fie demonstrată categoric mai ales de cercetările ultimelor decenii, fundamentale în această privință fiind studiile lui Sorin Ulea (*Gavriil Uric, primul artist român cunoscut* în S.C.I.A. XI (1964), p. 235 - 263; *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești* în voi. „Cultura moldovenească în

timpul lui Ștefan cel Mare", București, 1964, p. 419 - 461; capitolele despre *Pictura în Moldova* din *Istoria artelor plastice în România*.

— II, București, 1968, precum și cercetările sale pentru identificarea și definirea personalității unor vechi pictori moldoveni - apărute în *SC IA* după 1959). În ce privește bogata și rafinată cultură teologală a meșterilor de la Sucevița, v. același autor, *Pictura - Moldova începutul secolului al XVII-lea până la primele decenii ale secolului al XIX-lea* - în *Istoria artelor plastice în România*, cât. II, p. 136 - 137).

Scenele din ciclul vieții Fecioarei și Nativității reproduse în *Curtea domnească din Argeș*

C.M.I., (1917 - 1923), p. 237 - 238, fig. 250, 282 și O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, I, p. 146 - 148.

(Atlas), LXXI, 1; LXXV, 2, pl. LXXXIII, 1, LXXXV. De asemeni, recent în Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, fig. 333, 334 (scenele comentate la p. 373 - 374) și în Maria Ana Musicescu - Grigore Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, București, 1976. Comparația cu mozaicurile de la Kharie-Djami s-a făcut încă din momentul curățirii și restaurării frescelor (v. D. Onciul, I. Bogdan, *Raport înaintat Academiei Române cu privire la Biserica Domnească de la Curtea de Argeș*, în B.C.M.I. p. 142) și a constituit un subiect constant al considerațiilor asupra picturii de la Argeș (I. Mihail, *Pictura bisericii din Curea de Argeș*.

C.M.I., X-XVI (1917 - 1923), p. 173 - 178; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, vol. II, Paris, p. 831 - 834; O. Tafrali, op. cit., p. 146 - 260 - 261 (cu incertitudini); recent, V. Vătășianu, op. cit., p. 373 - 374; Maria Ana Musicescu - Grigore Ionescu, op. cit., p. 30 - 31. În urma restaurării mozaicurilor de la Kharie-Djami, sursele de aici

ale unei serii de scene de la Argeș s-au mai impus atenției cercetătorilor străini: Paul A. Underwood, *The Kharyie-Djami*, New York, 1966, vol. I, p. 74, 78 – 80, pl. 177 – 179 și Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin; Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ in The Kharie-Djami*. Studies in the Art of the Kharie-Djami and its Intellectual Background, vol. IV, London-Princeton, 1975, p. 161 – 241. Studiul comparativ al mozaicurilor și frescelor respective, reluat recent cu maximă rigoare de Carmen Laura Dumitrescu în *Anciennes et nouvelles hypotheses sur un monument roumain du XIVe siècle*, în „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art” Serie Beaux-Arts, XVI, 1979, p. 23 – 63 (cp. II La peinture murale).

Pentru iconografia Botezului, Al. Busuioceanu va fi cunoscut cartea profesorului său de la Viena, Joseph Strzygowsky, *Ikönographie der Taufe Christi*, München, 1885.

Scena Botezului din exonartexul de la Sucevița, Paul Henry, op. cit., vol. I, p. 268 – 269 și II, pl. LXIII.

Pentru „tocmeala lui Adam” („zapisul lui Adam”), studiul amintit de autor mai jos, al lui Paul Henry, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution à l’étude de la peinture moldave*, în „Bibliothèque de l’Institut français des hautes études en Roumanie”. Melanges, 1927, p. 63 – 97 și N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1929, p. 53 – 59. Asupra originii bogomilice a legendei și a sensului politic și social pe care adaptarea acestei teme iconografice a avut-o în pictura murală medievală a Moldovei, v. Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti* (II) în S.C.I.A. XIX (1972) p. 42 – 43.

Intuiția și convingerea pe care le arăta atunci Busuioceanu în privința originalității de viziune a meșterilor noștri de altă dată, asupra faptului că practicau

„o artă vie”, cercetările recente aveau să le confirme categoric (edificatoare, de pildă, în această privință, studiile lui Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti I-II*, în S.C.I.A. X (1963) p. 57 - 93 și XIX (1972), p. 37 - 53, și Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978).

Pentru gema cu scena Răstignirii, găsită la Constanța, O.M. Dalton, *Catalogue of Eearly Christian Antiquities... in the Departament of British Museum*, London, 1901, p. 7, nr. 43, pl. I. Gema fusese publicată prima oară de

H. Smith în 1896 - 1897.

Ciclul patimilor de la Curtea de Argeș, vezi: B.C.M.I., cât., fig. 283 - 287; O. Tafrali, *Monuments byzantins...* (cât), I, p. 149 - 159.

(Atlas), pl. LXXI - LXXX; V. Vătășianu, op. cit., p. 374 - 377, fig. 335 - 337; Maria Ana Musicescu - Grigore Ionescu, op. cit., p. 23, 46 și repr.

Triodul Penticostar slavonesc s-a păstrat numai în două exemplare (incomplete), fără indicație de loc și an, fiind atribuit unei tipografii românești și situat în 1550 de către

P. Hașdeu. Al IX-lea caiet cuprinde opt gravuri în lemn ilustrând ciclul Patimilor. (Cf. Ion Bianu - Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche*, T. I, București, 1903 (31 - 43 - nr. 9 - repr. p. 34 și urm.).

Acest studiu al lui Al. Busuioceanu este prima încercare de a defini individualitatea unui meșter la începuturile confuze ale picturii moderne românești. Preocupările sale în acest domeniu erau mai vechi, căci *Memoriul de titluri și lucrări* din septembrie 1927 menționa printre lucrările în pregătire „Vechi meșteri români - Studii și repertoriu”; în dec. 1931 ținuse la Fundația Carol o conferință despre *Portretul românesc*

înainte de Grigorescu (relatăată în „Adevărul literar și artistic”, 13 dec. 1931).

Tabloul respectiv - cu această atribuție a lui Busuioceanu - se află reprodus în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*

— *ÎI - Secolul XIX*, București, 1958, p. 11, fig. 2.; Se află azi în Colecția Institutului de istoria artei). Este vorba de o copie ce ar putea fi eventual identificată cu cea despre care vorbea, o notiță apărută în ziarul „La Dépêche” din 20 noiembrie (3 decembrie 1905) (Chronique judiciaire): pictorul Decusară executa pentru prințul de Samos, Mavrogheni-Bey, o copie după un tablou „reprezentând încoronarea unuia din strămoșii acestuia ca prinț al Valahiei”, tablou ce se afla în posesia unui preot din Samos. Plecând din Constantinopol, unde executase copia, spre a remite preotului originalul, la vama turcească i se confiscă tabloul „declarat că reprezintă un subiect sedicios”. Este curios cât de tenace se păstrase în memoria istorică turcească, după 115 ani, amintirea, executării lui Mavrogheni ca „hain”.

Este vorba de reproducerea gravurii colorate de William Watts după un desen din 1793 de Luigi Mayer reprezentând *Curtea lui Alexandru Moruzi*, din albumul lui Sir Robert Ainslie, *Views în Turkey, în Europe and in Asia*, London, 1801.

Folosind și acest document publicat de V.A. Urechea (care atribuia însă, printr-o eroare, inițiativa lui Mihai Șuțu, căci la acea dată domnea Nicolae Mavrogheni, înscăunat la 17 mai 1786) - s-a putut identifica figura „vinițianului” Gheorghe Venier pe un tablou votiv, alături de ctitori, tablou votiv de pe al doilea strat de pictură al bisericii Cetățuia din Stoenеști-Muscel, dintre cele pe care pictorul primise misiunea de a le drege. (cf. Pavel Chihaia, *Două vechi autoportrete din Țara Românească*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, X (1963) nr. 1, p. 213 - 222). O

nouă operă poate fi legată astfel, după cea atribuită de Busuioceanu, de numele „zugravului de subțire” din secolul al XVIII-lea, a cărui identitate artistică criticul încerca atunci s-o contureze la începuturile istoriei moderne a picturii românești.

Această scurtă sinteză asupra artei moderne românești, Busuioceanu a publicat-o după 1933, cu mai multe prilejuri: în 1934

(*Echo de Varșovie*), în 1935 (în catalogul participării românești la Expoziția internațională de la Bruxelles în cadrul căreia asigurase selecția operelor de artă), în 1943 (*Deutsche allgemeine Zeitung*). O primă versiune însă apărea încă din decembrie 1931, în *Chicago Tribune* (sub titlul *Modern Art în România*). Aceste eseuri ale lui Busuioceanu constituie primele încercări serioase de a structura o evoluție a artei moderne românești, de la începuturile secolului XIX, până la contemporani. Ierarhia de valori operată de el în rândul acestora avea să reziste verificării timpului. Mai înainte, o mică schiță publicase Șt. I. Nenițescu în prefața catalogului expoziției de artă românească organizate în 1927 cu prilejul Congresului presei latine, schiță ce venea după eseul pe care profesorul I. Cantacuzino îl publica în introducerea catalogului secțiunii de artă modernă de la marea expoziție de artă românească organizată în 1925 la Paris, la Muzeul Jeu-de-Paume. În 1935 avea să publice prof. Gh. Oprescu prima sa încercare de istorie a artei moderne românești (*L'Art roumain de 1800 a nos jours*, Malmö, 1935 - de asemeni în suedeză și engleză).

Cu prilejul acestei prime expoziții consacrate lui I. Negulici s-a publicat un mic album; *Album. I. Negulici 1812 - 1851* de Lucia Dracopol - cu ocazia retrospectivei - București, 1933, care va fi urmat peste șase ani de monografia aceleiași autoare.

Privitor la expoziția Grigorescu de la Pinacoteca

Municipiului și la campania de proteste pe care a suscitato în presă, a se vedea în volumul de față articolul *o expoziție care trebuie închisă* (p. 163 - 165) și notele respective, unde sunt reproduse și alte intervenții ale lui Busuioceanu în această controversă.

Nicolae Grigorescu fusese membru al Clubului Tinerimii între 1872 și 1881. Din acest club mai făcuseră parte, dintre artiștii mai importanți, Theodor Aman și Ion Andreescu. Președintele clubului era, la acea vreme, Dr.

1. Kalinderu (cf. *Serbarea a 70 de ani a Clubului Tinerimii urmată de lista comitetelor și a membrilor de la înființare și până azi*, București, 1938, p. 55, 69). Expoziția care-l comemora pe Grigorescu fusese organizată de I. Prodan, un amator care în acele decenii se consacra unor acțiuni de divulgare a istoriei artei moderne românești.

Asupra colecției de tablouri, destul de importantă, a Clubului Tinerimii, apăruse în un articol al prof. Gh. Oprescu (*Colecția de tablouri a Clubului Tinerimii*, în „Boabe de Grâu”, V (1934), nr. 2, p. 75 - 84).

Expoziția organizată de către Academia Română se deschidea în iunie 1938 la Sala Dalles și cuprindea opere din colecții publice și particulare.

Cronica lui G. Oprescu la care se referă Al. Busuioceanu apărea în „Universul” din 10 iunie 1938 și era reprodusă în „Viața Românească”, XXX (1938), nr. 7, p. 111 - 116 (culeasă apoi în volumul *Doi ani de critică artistică* - Note și impresii - București, 1939, p. 99 - 100). În legătură cu acest tablou, pictorul Costin Petrescu adresa, întâi direct la 9 iun. 1938, o scrisoare lui Al. Busuioceanu (care-i răspundea la 10 iun. confirmându-i observațiile), apoi prin ziarul „România” din 15 iunie 1938 o altă scrisoare, informându-l că un tablou foarte asemănător celui expus la Clubul

Tinerimii sub titlul *Mihai Viteazul întorcându-se de la bătălie cu oastea lui*, cu semnătura „Nicu Grigorescu”, se

află în colecția sa, semnat însă de Ilie Petrescu, tatăl său, și datat 1857. Un tablou identic, cu aceeași semnătură, se afla într-o altă colecție, iar altele, câteodată însă fără semnătură, în diverse colecții din țară (unul „absolut identic”, însă nesemnat, fusese achiziționat de curând de Muzeul Militar). Publicarea scrisorii era însoțită de o notă de răspuns a lui Busuioceanu: „Scrisoarea domnului Costin Petrescu lămurește, cred, suficient cazul tabloului de la Clubul Tinerimii. Pictura nu are niciun raport cu felul de a lucra al lui Grigorescu, iar semnătura ei, caligrafiată greoi și atât de vizibil pusă, lasă de la început impresia că este apocrifă. Existența atâtor versiuni semnate de Ilie Petrescu, dintre care una și datată, confirmă bănuiala pe care am exprimat-o că pictura trebuie să fie datorată vreunui din pictorii care lucrau între 1850 - 1860, sub vizibila influență a lui Lecca. Dar acest lucru mai arată și cât este de necesară examinarea de aproape a operelor atribuite lui Grigorescu, ele puțind duce altfel la concluzii greșite care deformează personalitatea adevărată a artistului”. Cu prilejul republicării, în 1939, a cronicii sale în volumul *Doi ani de critică artistică*, G. Oprescu arăta într-o notă (p. 100) că primise o scrisoare similară din partea lui Costin Petrescu, însă își menținea opinia în privința autenticității tabloului, înlăturând problema izbitoarei similitudini numai prin simpla presupunere că „ambii artiști s-au pregătit pentru concursul de bursă și au avut ca punct de plecare un text, propus de comisie, în care apăreau toate detaliile din compoziție”, deși documentele privitoare la concurs (publicate între timp de Teodora Voinescu, *Epoca de formație a lui N. Grigorescu*, în „Viața Românească”, XXX, nr. 11, noiembrie 1938 - extras p. 10 - 11) nu vorbesc nicidecum de o compoziție care să illustreze un text, iar celălalt concurent, C.I. Stăncescu, nu prezenta vreun tablou istoric. G. Oprescu menționa din nou tabloul expus la Clubul Tinerimii, într-o

notă (p. 163) din a doua ediție a sintezei sale, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1943, confundându-l însă cu o altă compoziție a lui Grigorescu, acel „Mihai scăpând stindardul”, înfățișat de tânărul pictor la 5 ianuarie 1856 domnitorului Barbu Știrbey. Un tablou ca acela incriminat de Busuioceanu va reapare reproduș în revista „Lumină și Culoare”, nr. 3, 1947, p. 31, ca aparținând, de data aceasta colecției pictorului G. Negoșanu și cu un titlu greșit: „Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia”. El va fi menținut pe baza mai vechii presupuneri și, curios, fără nicio referință la tablourile similare ale lui Ilie Petrescu, ca operă autentică a lui Grigorescu, în studiul lui G. Oprescu și R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, București, 1956, p. 122 – 123, cu un comentariu însă ce relevă lipsa unei amprente Grigoresciene, a vreuneia din calitățile demonstrate până atunci de tânărul meșter („o lucrare stângace și naivă, în care cu greu s-ar putea bănui vreuna din însușirile de care totuși el da tocmai atunci dovezi evidente în primul volum al mării monografii, consacrată în 1961 de aceiași autori lui Grigorescu (Acad. G. Oprescu / – R. Niculescu/, *N. Grigorescu*, București, 1961, I, p. 48 – 50 și 259) tabloul e din nou comentat (la fel, fără vreo referință la Ilie Petrescu) și reproduș, aflându-se de data aceasta în depozitul Galeriei Naționale, dar nemaiputând fi identificat cu cel prezent în 1938 la expoziția Clubului Tinerimii, deoarece față de acela, semnat „Nicu Grigorescu” (cf., mai sus, Busuioceanu și G. Oprescu, art. *cât.*) poartă semnătura „Grigoresco”, așa cum arată nota

— De la p. 259 a volumului, unde este totuși menționată, în mod curios, identitatea cu tabloul reproduș în „Lumină și Culoare” și cu acela expus în 1938. Toate aceste discordanțe, ca și analiza plastică, marcată de serioase rezerve și aici („Compoziția adolescentului nu izbuteste însă a fi mai mult decât o aglomerare de

personaje înveșmântate în costume anacronice...” etc.) lasă deschisă problema autenticității acestui tablou, înlăturat ca apocrif de Busuioceanu în cronica sa din 1938. Chestiunea se complică prin faptul că tabloul aflat azi în depozitul Galeriei Naționale (fost în col. G. Negoșanu și repr. În *Lumină și Culoare*) nu poate fi identificat ca cel din col. Elefterie Rădulescu și expus la *Clubul Tinerimii* în 1938, întrucât atât Costin Petrescu cât sâG. Oprescu și Al. Busuioceanu indicau atunci ca semnătură: „Nicu Grigorescu” și nu „Grigoresco”. Pe de altă parte, această semnătură pe tabloul din depozitul Galeriei Naționale nu se dovedește apocrifă, fiind solidară cu stratul vechi al picturii, iar pictura mai ales comparată cu cea a lui Ilie Petrescu, vădește evidente calități picturale, greu de atribuit la acea vreme altui pictor decât lui N. Grigorescu, în orice caz, chestiunea necesită încă investigații pentru deplina ei elucidare.

Pentru identificarea unora din tablourile citate de Busuioceanu: A. Vlahuță, *Pictorul N.I. Grigorescu. Viața și opera lui*, Muzeul de Artă București, 1910 și *Expoziția Nicolae Grigorescu*, Muzeul de Artă al RSR, Catalog de Remus Niculescu, București, 1957, precum și G. Oprescu, art. cât.

Este vorba de un pastel achiziționat în 1894 de la Expoziția artiștilor în viață de către Ministerul Instrucțiunii pentru Pinacoteca Statului; azi la secția de grafică a Muzeului de Artă al Republicii, nereprodus până acum.

Nudul, pastel de Luchian, din fosta colecție B. Catargi, se află reprodus numai în catalogul expoziției retrospective Luchian din 1939 de la sala Dalles. Acuarela *Pădurea de mesteceni* nu a fost reprodusă până în prezent. Pastelul din fosta colecție regală (azi la Muzeul de Artă al Republicii), făcând parte dintr-o serie de pasteluri expuse de Luchian la expoziția „Tinerimii Artistice” din 1902, sub titlul *Impresii din Vulcana*, este cel reprodus în volumul

Ionel Jianu - Petru Comarnescu, *Ștefan Luchian*, București, 1956, p. 135 (repr. 95) și în catalogul expoziției *Luchian. Peisajul și compoziția în aer liber*, Muzeul de Artă al Republicii, 1968, nr. 48. Operele citate înainte au fost toate mai frecvent reproduse. „Toaleta copilului” este titlul tradus după cel dat în limba franceză cunoscutului tablou *Lăutul* din colecția Zambaccian.

Expoziția, organizată de Pinacoteca Municipiului București, cuprindea o selecție destul de bogată din opera lui Baltazar: 100 picturi și 118 desene și acuarele. (Pinacoteca Municipiului București, *A. Baltazar 1880 - 1909*, București, 1936, catalog p. 63 - 76).

În pavilionul românesc de la Expoziția Internațională din 1937 de la Paris, Petrașcu expusese 12 lucrări. Din juriul de selecție al participărilor, compus din 10 persoane - artiști și oameni de cultură - făcuse parte, alături de Petrașcu însuși, și Al. Busuioceanu, căruia îi revenise și panotarea sălii de expoziție de la Paris (v. Emanoil Bucuța, *Viața noastră culturală în „Săptămâna C.F.R.”*, septembrie 1943). Busuioceanu câștiga rămașagul pe care-l făcuse cu Petrașcu, că va izbuti să aranjeze lucrările pe un singur rând (cf. Irina Fortunescu, *Expozițiile lui Petrașcu în „Studii și cercetări de istoria artei”*, Arta Plastică, XX (1973), p. 152, nota 44).

Eseul scris de Lionello Venturi cu acel prilej despre G. Petrașcu (pe care-l remarcase și datorită lui Busuioceanu, care-i atrăsese atenția asupra valorii originale a picturii maestrului român) a apărut sub titlul *întâlnire cu Petrașcu (Incontro col Petrașcu)* în „Gândirea” din mai 1938 (p. 231 - 233), însoțit de o prezentare a marelui critic de artă italian făcută de Busuioceanu (v. În acest volum, p. 413). Eseul lui Venturi va fi reprodus în prefața Catalogului Expoziției Petrașcu din 1940.

Comitetul Ateneului Român în acel an avea ca președinte pe dl. Const. Anghelescu, atunci ministru al

Instrucțiunii publice. Dintre oamenii de litere și de artă, figurau în comitet istoricii literari prof. Mihail Dragomirescu și prof. Gh. Adamescu, arhitectul Petre Antonescu, pictorul G.D. Mirea și publicistul Th. D. Speranția.

„Expoziția retrospectivă a artiștilor pictori și sculptori din ultimii 50 de ani”, organizată în nou amenajatele săli din subsolul Ateneului, a constituit o acțiune evident îndreptată împotriva spiritului modern ce se afirmase în arta românească după 1900. Ea înfățișa o imagine involută a picturii și sculpturii noastre, acumulând confuz numeroase nume obscure și opere lamentabile, minimalizând prin aceasta puținele personalități ce mai fuseseră reținute în expoziție, reprezentate în genere cu opere ne semnificative. Expoziția organizată de către un comitet compus din G.D. Mirea, Costin Petrescu și arh. I. Fonescu, prezentată de un obscur publicist, N.I. Prodan, avea să stârnească în epocă cele mai vii discuții ce-au putut fi înregistrate vreodată la noi în jurul unei expoziții de artă. Polemica o deschidea un articol indignat al lui Adrian Maniu, care respingea aberanta selecție (*Cavoul picturii. Grotă picturală* în „Rampa”, 2 ianuarie 1928). Urma această intervenție riguroasă a lui Busuioceanu, și apoi O.W. Cisek critica expoziția într-o serie de foiletoane în cotidianul „Politica”, abordând totodată problema fundamentală a apariției noului în evoluția artei. Tonitza avea să continue, cu verva lui ziaristică, polemica împotriva retrograzilor. Replicile acestora nu întârziiau, și împotriva artiștilor și criticilor cu vederi moderne se organizau anchete pentru care erau mobilizați unii pictori academici ca Mirea și Verona, personalități ilustre ca N. Iorga, sau universitari ca Mihail Dragomirescu, Grigore Tăușan, Gh. Murnu sau O. Tafrali, cu toții adversari ireductibili ai curentelor moderniste, ultimul dintre ei demascându-le ca puse în slujba propagandei de

subversiune socială, de subminare a temeliiilor istorice și răsturnare a valorilor (*Nebunii în artele plastice*, în „Viitorul”, ianuarie 1928; pentru referințe la presa vremii v. Irina Fortunescu, *Correspondența N.N. Tonitza – Francisc Șirato în Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, p.126 – 127, nota 6). Polemica aceasta violentă marca, de fapt, ultima încercare de afirmare publică a unei arte de mult revolută și era un fel de derizorie revanșă a obnubilatei mediocrități artistice, vestind în același timp triumful artei vii, al valorilor autentice ce vor constitui istoria artei noastre moderne. Busuioceanu – cum arată această decisă intervenție a sa, ca și întreaga lui operă de cronicar plastic – a fost una din puținele conștiințe critice ce au militat consecvent pentru acest triumf.

Este vorba de clădirea fostului *Muzeu național de artă populară*, care a început să fie ridicată în iunie 1912 la capătul șoselei Kiseleff, după planurile arhitectului N. Ghika-Budești, într-un stil inspirat de arhitectura tradițională, fiind una din primele clădiri de muzeu de artă din Europa proiectată după un program adecvat. Construcția a fost abandonată în 1916, și din lipsă de fonduri a rămas într-o adevărată paragină până către 1930, când erau reluate lucrările construcției, una din aripi fiind dată în folosință în 1931, pentru o expunere parțială a obiectelor de artă populară. De-abia în 1939 erau terminate cele trei aripi, și după 1940 se deschidea aici prima expunere muzeală de artă populară, folosind o bună parte din extrem de bogatele fonduri ale muzeului realizate între timp, fonduri care nu au nici până azi acea expunere integrală și sistematică modernă pe care vitalitatea și valorile atât de variate ale artei noastre populare o impun pentru o ilustrare fără egal a geniului creator al poporului nostru: anomalia unei astfel de carențe era sesizată și subliniată, de Busuioceanu cu un

ton ce sună și astăzi ca o chemare la împlinirea unei mari datorii uitate. Din 1954, clădirea adăpostește Muzeul de istorie a P.C.R.

Catalogul expoziției, deschisă întâi la Haga, apoi la Amsterdam, (*Tentoonstelling van Roemeensche Kunst*, Gemeente Museum voor Moderne Kunst te s-Gravenhage - 3 tot 25 Mai 1930), având comisari pe Alexandru Busuioceanu, Oscar Walter Cisek și Ștefan Nenițescu, cuprindea 230 numere (92 picturi, 109 desene, acuarele, gravuri, 29 sculpturi - p. 23 - 40, repr. p. 47 - 72). Prefața (p. 15 - 20) era semnată de Șt. Nenițescu. Expoziția a fost după aceea itinerată în Belgia, la Bruxelles (*Exposition d'art roumain moderne à l'occasion du centenaire de l'Independence belge a Bruxelles*, Galerie Giroux - 20 juillet - 10 août 1930).

Picturii pregrigoresciene îi fusese consacrată o mică expoziție de studiu în 1923, organizată de Fundația culturală Principele Carol. Puține picturi de C. Lecca, G. Tattarescu, Aman și acuarele de Szathmârv figuraseră în *Exposition d'Art Roumain*. Congres de la presse latine, Bucarest 1927. Selecția propusă de expozițiile din Olanda și Belgia din acești artiști premoderni era într-adevăr, până atunci, cea mai atent meditată.

Este vorba de micul tablou (26, 5 x 47, 5 cm) datând dintre 1872 - 1875 din colecția Maria Chihăescu, reproduș în monografia lui V. Cioflec din 1925, repr. 30, și, după expoziția din Olanda, în G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ed. II, București 1943, repr. 57, și în monografia lui K.H. Zambaccian din 1945, repr. 38... *Iarna lui Andreescu* este faimoasa *Iarna la Barbizon* din 1881, din colecția K.H. Zambaccian.

Expozițiile din Olanda și Belgia includeau trei opere de Constantin Brâncuși (nr.

206 - 208, în Olanda; nr. 212 - 214 la Bruxelles): *Cap de copil*, piatră, atunci în colecția Gh. D. Mugur, azi

dispărut; *Cap de muză* (de fapt Mademoiselle Pogany, un studiu preliminar), bronz, atunci în colecția C. Cutzescu-Storck, azi dispărut; *Pasărea Phoenix* („Pasărea măiastră”), atunci în colecția Cecilia Cuțescu Storck (de fapt, ca și precedenta, numai în custodie, fiind încă proprietatea artistului), azi la Des Moines Art Center (această lucrare din urmă reprodusă în catalog, respectiv p. 67 și 69). Reproducerea acestor lucrări și date bibliografice (mai ales din presa belgiană) în Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, București 1974. Catalog nr! 13 B, 17 B, 19 B, p. 235 - 236; 243; 248 - 250.

Asocierea dintre viziunea celor doi sculptori a fost reținută de critica sculpturii lui Brâncuși. Astfel Herbert Read (*A Concise History of Modern Sculpture*, Londra, 1964, p. 116) vorbește de o influență a cubismului la amândoi, iar C. Argan (*Archipenko* în *Studi e Note* II, Roma, 1968, p. 110) compară tendința lor comună spre „sculptura absolută”.

„Arcul de „triumf” de la Șosea - monument de paie al arhitecturii românești de azi”: formulă sarcastică spre a condamna nepăsarea cu care era menținută, după opt ani, construcția provizorie ridicată din lemn și stuc în 1921, cu prilejul proclamării Unirii tuturor Românilor, construcție ornamentată, degradată și ajunsă într-o stare precară, stârnind după 1923 dese intervenții polemice în presă. De-abia în 1935-1936 va fi construit din beton armat și piatră, decorat cu basorelieful, actualul *Arc de Triumf* (inaugurat în septembrie 1936), opera arhitectului Petre Antonescu. (Asupra istoriei ridicării *Arcului de Triumf* v. Virgiliu Teodorescu, *Arcul de Triumf - Contribuții documentare în „Studii și cercetări de istoria artei”, XVI (1969), p. 338 - 340.*

Salonul Oficial de arhitectură și arte decorative a început să fie organizat anual, paralel cu cel de pictură și sculptură și cu cel de desen și gravură, din 1929, dar nu a

durat decât până în 1931 inclusiv.

Proiectul vizat aici era cel datorat arhitectului G. Cristinel, care avea să expună după concurs un desen la Salonul Oficial de arhitectură și arte decorative din 1930 (*Catalog nr. 22 „Palatul Cultural Constanța - desen”*).

Catedrala ortodoxă din Cluj a fost ridicată în 1923 - 1925 după planurile arhitecților

Pomponiu și G. Cristinel și a provocat adesea numeroase critici pentru incongruențele sale stilistice (v. și Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București 1965, p. 468 - 470).

„Logica materialelor înseși creează și logica stilului”: e un principiu arhitectonic elaborat în istoria stilurilor de către marele arhitect german și teoretician al arhitecturii, Gottfried Semper în lucrările sale din 1852: *Wissenschaft, Industrie - und Kunst* și 1863: *Der Stil in technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*.

Palatul Telefoanelor a fost construit în 1933 după planurile arhitecților americani Louis Weeks și Walter Froy. Era în 1938 cel mai înalt edificiu bucureștean (53 m).

În legătură cu degradata construcție provizorie a Arcului de Triumf și cu repetatele polemici din presă în jurul ei, v. nota. 175.

Monumentul Infanteriei fusese ridicat în porțiunea de la Șoseaua Kiseleff numită atunci Rondul I, și era o masă enormă de piatră și bronz, având ca autori pe arh. N. Georgescu și sculptorul I. Jalea. *Statuia lui Spiru Haret*, realizată după 11 ani de la respingerea faimosului *Monument al lui Haret* *fmtina arhaică* al lui Brâncuși, fusese înălțată în 1935 și este opera sculptorului I. Jalea. Brâncuși sancționa în 1938 judecata severă de aici a lui Busuioceanu: „Am văzut pe Haret în redingotă în fața Universității aliniat soldățește într-o defilare de statui. O oroare arhitectonică și plastică”. (V. Barbu Brezianu, op. cit. p. 23) Busuioceanu va întâmpina cu rezerve și cu un alt

prilej sculptura lui I. Jalea.

Pictura, fică legitimă a Naturii: Busuioceanu glosează aici în jurul unei definiții și laude a picturii din *Tratatul de pictură* al lui Leonardo da Vinci (în mss. Urbinos, 46, 5 a), care într-un manuscris original (B. N. 2038, 20 a) sună astfel: „Se tji sprezzerei la pittura... tu sprezzerei una sottile inventione la quale con filosofica e sottile speculatione considera tutte le qualità delle forme... e veramente questa e scientia, e legitima figliuola di natura. (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited... by Jean Paul Richter, nr. 652)

Definiția lui Leonardo da Vinci se află în *Tratatul de pictură* (Ms. Urbinos, 20 a): „La scultura non e scientia, ma e arte meccanicissima”.

După articolul consacrat expoziției lui Theodorescu-Sion din 1932 (v. pag. 116 – 117), Busuioceanu revine acum mai amplu asupra picturii acestuia. Portretul critic de aici este reluat în ziarul „România” din 6 aprilie 1939, cu unele variante în ce privește ultimele trei paragrafe. Întrucât acolo apar și unele observații și nuanțe critice noi, vom reproduce mai jos, la momentul intervenirii transformărilor respective, aceste paragrafe.

18 fi. De aici, textul eseului critic din „Gândirea” 1935 continua, în articolul necrolog din „România” 6 aprilie 1939, într-o versiune revăzută, astfel:

„... leit-motivul ce constituie melodia lor interioară.

În vremea din urmă mai cu seamă, pictorul părea să fi ajuns mai conștient decât oricând de sensul muzical al artei sale. Peisajele limpezi, încheiate în suuple linii ondulate, figuri de femei zugrăvite cu o grațioasă întorsătură de penel, naturi moarte de un aspect dulce, ordonate armonic ca niște arpegii colorate se succed într-o viziune de ansamblu, al cărei limbaj e făcut din claritate și eleganță.

E drept, toată această armonie se desfășoară – dacă

pot duce mai departe comparația

— Mai mult în sensul unei linearități melodice decât în orchestrația complexă a unei dezvoltări simfonice. În această privință, ultimele expoziții ale artistului au fost cu totul concludente. Încercări mai vechi arătasera străduința lui asupra unor calități mai intime ale paletelor și dorința de a obține din teme coloristice și plastice efecte mai variate și mai multiplu armonizate. Asemenea încercări îl apropiaseră câteodată de Derain.

Dar temperamentul lui Theodorescu-Sion nu mergea către analiză și complexitate, după cum era puțin înclinat către o expresie subordonată realului. Sensibilitatea lui se degaja ușor de asemenea constrângeri, pentru a se avânta în lumea mai volubilă a fanteziei și a formelor decorative. Expozițiile lui din urmă arătasera îndeajuns acest lucru. Pictorul părăsise încercările de cromatism complicat și de plăsmuire mai sintetică a formei; trecuse la o expresie cursivă, în care fluiditatea formelor și a culorilor, ritmica accentuată a armoniilor defineau toată mplodia simplă și clară a sentimentului ca și a viziunii sale.

Era realizarea cea mai logică a acestui temperament, pentru care lumea formelor și a concretului părea să iasă din ineluctabile necesități de muzicalitate. Imaginație și sentiment erau pline de acel impuls pe care pictorul a izbutit să-i traducă nu odată în opere cu mâna de maestru”.

Aceste anecdote se referă la următoarele episoade pitorești din istoria relațiilor dintre artiști și public.

— Artistul care își distruge statuia din pricină că un ciubotar a găsit-o rău încălțată, este o versiune caricată, transferată în sculptură, a unui episod din viața marelui pictor grec Apelles (secolul al IV-lea î.e.n.), relatat de Pliniu (*Naturalis Historiae*, XXXV, 84) și reluat de alți scriitori antici, ca de pildă Aelianus Claudius (*Varia Historia*, XII, 41): pictorul, acceptând critica pe care un

cizmar o făcea reprezentării unei sandale, operează îndreptarea cuvenită, dar când ciubotarul începe să-și dea cu părerea și despre alte amănunte ale picturii, îl oprește drastic, cu replica „Ne supra crepidam șutor judecaret” (ciubotarul să nu judece dincolo de încălțări), care a devenit de atunci (cum semnalează chiar amintitul Aelianus) și a rămas și azi o sentință proverbială sancționând pernicioasa transgresare a competenței: „Ne șutor ultra crepidam!”

— Anume detalii anatomice ale unor nuduri din *Judecata de apoi*, dezaprobată de unele critici ipocrite chiar în momentul realizării frescei, erau acoperite prin pictarea unor draperii de către Daniele da Volterra, în jurul anului 1547, la porunca papei Paul al IV-lea. Ulterior, în două rânduri încă, numărul unor asemenea draperii avea să fie sporit.

— El Greco trebuia să dea, în 1579, în fața prețuitorilor (*tasadores*) clerici ai catedralei din Toledo, o declarație privitoare la unele licențe de reprezentare șatră din pictura sa *El Espolio* din sacristia catedralei (G. Manuel

Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, I. p. 178 - 185).

— „Palatul de cristal” este una din operele de pionierat ale arhitecturii moderne și fusese construit la Londra în 1851, cu prilejul Expoziției Universale, de arhitectul englez Joseph Paxton.

— Statuia ecvestră luată drept mașină de cusut: trebuie să fie vorba de sculptura *Le Cheval* a lui Raymond Duchamp-Villon, realizată în 1914 (Muzeul de Artă Modernă, Paris), fuziune de forme anatomice simplificate și structuri mecanice, provocând într-adevăr o sugestie de mașină și marcând prin acest dinamism sistematic al compoziției sale de forme geometrice, o cucerire originală a sculpturii cubiste de avangardă.

— „Pictorul reputat... care amenință chiar să

sfârșească o frescă”, este o aluzie malițioasă la pretențioasa și în multe privințe ridicol academică „Mare frescă a Ateneului”, pe care Costin Petrescu o începuse în septembrie 1933 și o va sfârși în aprilie 1937.

„Mașina de locuit” („Machine a habiter”) este faimoasa definiție pe care o da casei, în spiritul angajării arhitecturii în viața lumii moderne, Le Corbusier, în volumul său *Vers une architecture nouvelle* din 1926 (ed. II-a, 1931, p. 193, capitolul „La maison en serie”).

Statuia lui Spiru Haret este opera lui Ion Jalea; statuia lui Gheorghe Lazăr, ridicată în 1886, a lui Ion Georgescu, iar cea a lui

Heliade Rădulescu, înălțată în 1879, a lui Ettore Ferrari. Monumentul Infanteriei, ridicat la începutul șoselei Kisseleff, are ca autori pe arh. N. Georgescu și sculptorul I. Jalea (v. și p. 123 cu respectivele note).

Monumentul lui I.C. Brătianu, sculptură în granit de I. Mestrovici, avea să fie instalat în micul parc din spatele fostelor așezăminte Brătianu (pe actuala stradă a Fundației). Este conservat în prezent în depozitul Muzeului de Artă al Municipiului.

La *Expoziția Universală de la Paris* din 1937, care avea ca temă „Artele și tehnica în viața modernă”, Al. Busuioceanu a făcut parte din Comisariatul general al Pavilionului României (v. și nota 165). Comisariatul își începea activitatea încă din aprilie 1936, adresând prin presă o seamă de apeluri „celor mai de seamă creatori din toate domeniile de manifestări și muncă românească” și lansând concursuri (cf. Irina Fortunescu, *Correspondența Tonitza-șirato* în voi. *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, p. 145). Din această activitate pregătitoare face parte și acest articol introductiv al lui Al. Busuioceanu.

Este vorba de marea expoziție organizată în 1925 la Paris: *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et*

Industriels modernes, avriiloctobre, 1925, expoziție ce definea stilul *Art-Deco*.

În legătură cu participarea lui Al. Busuioceanu la organizarea prezentării României la Expoziția Internațională din 1937 de la Paris, v. notele 165 și 191.

Comemorarea centenarului Nicolae Grigorescu din 1938 începea cu o mică expoziție improvizată în pripă de directorul de atunci al Pinacotecii Municipiului, domnul G. Severeanu, expoziție care, adunând numai opere minore și numeroase falsuri, provoca intervenția categorică a lui Al. Busuioceanu, ce avea să stârnească într-adevăr o discuție aprinsă în presa vremii. Articolul este important pentru istoria operei lui Grigorescu și pentru ilustrarea climatului etic al culturii noastre de atunci, în care Busuioceanu nu pregeta să-și asume cu rigoare responsabilitatea sa de critic.

„Asupra acceptării datei de 15 mai 1838, ca dată de naștere a lui Nicolae Grigorescu v. G. Oprescu [- R. Niculescu], *Nicolae Grigorescu*, I, București 1961, p. 13 și 257.

19 fi. Busuioceanu exprima în aceste rânduri convingerea că e necesară descoperirea „adevăratului” Grigorescu, în sensul unei radicale interpretări moderne a operei, cu o riguroasă apreciere a valorilor picturale durabile, neabătută de considerații extrinsece – operație critică pe care stadiul culturii noastre interbelice, confruntat desigur cu progresele realizate atunci în critica literară, se cuvenea să o reclame, și despre a cărei realizare nu credem că se poate vorbi cu deplin temei nici astăzi, în același sens avea să intervină și G.M. Cantacuzino.

197. Catalogul Pinacotecii Municipiului (înființată în 1933), ce avea să apară în 1940, înregistra numai opt opere de N. Grigorescu: șase picturi (una din donația Movilă) și două desene (*Pinacoteca Municipiului București*

- *Catalog*, București 1940, p. 13 - 14 și 21 - nr. 36 - 42 și 184).

19!! Tabloul, care făcuse parte mai înainte din colecția Tache Ionescu, era cunoscut până atunci prin reproducerea din albumul *Expoziției Generale* din 1906 și din monografia lui Virgil Cioflec din 1925 (repr. p. 22). În același an 1938 avea să figureze și la expoziția centenarului de la Dalles (catalog nr. 23) și să fie reprodus în monografia lui Fr. Șirato, apărută la Bruxelles. În prezent la Muzeul Zambaccian, figura în *Expoziția Nicolae Grigorescu* de la Muzeul de Artă al RPR din 1957 (*Catalog* de Remus Niculescu, nr. 53, repr. X).

O campanie zgomotoasă de presă (desfășurată mai ales în ziarele „România”, „Timpul”, „Semnalul”), desigur alimentată și de mărunte interese politice uneori, avea să urmeze acestei intervenții a lui Busuioceanu. Se vorbea și despre alte falsuri Grigorescu, se aminteau diverse anecdote în legătură cu falsificarea tablourilor. Interveneau în polemică, mai răspicat sau mai neutru, în sprijinul afirmațiilor lui Busuioceanu: K.H. Zambaccian - primul care vizitase expoziția și protestase oral, fiind după aceea admonestat într-o scrisoare de către directorul Pinacotecii (cf. „România”, 5 iunie 1938), Fr. Șirato, Gh. N. Grigorescu - fiul pictorului - Jean Al. Steriadi, M. Simionescu-Râmniceanu, Marius Bunescu, Theodorescu-Sion, Iosif Iser. Singură Cecilia Cuțescu-Sorock avea cuvinte elogioase despre expoziție, căci socotea, cu o curioasă ingenuitate, că „n-are nicio importanță dacă sunt și falsuri” (cf. „Timpul”, 9 iunie 1938). Al. Busuioceanu revenea peste două zile, arătând urmările serioase ale chestiunii, ce impuneau lămurirea opiniei publice și cerând pentru aceasta instituirea unei comisii de expertiză. Scrisoarea sa apărea tot în ziarul „România”, din 6 iunie 1938:

„PROCESUL FALSURILOR GRIGORESCU Precizările

domnului Al. Busuioceanu *Domnule Director*

Faptul fără precedent pe care l-am semnalat în articolul meu de alaltăieri cu privire la Expoziția „Comemorativă” Grigorescu de la Muzeul Municipal unde, sub auspicii oficiale, un număr foarte mare de falsuri și tablouri anonime sunt prezentate drept opere ale maestrului a trezit, cum era explicabil, comentariile uimite ale presei și ale publicului.

Mă așteptam să citesc și explicațiile grabnice ale Direcției Muzeului împrișinat, sau ale organizatorilor expoziției. Aceste explicații n-au fost date până acum.

Cum nu aş dori însă ca afirmațiile mele să rămână necontrolate, nici ca un fapt atât de grav să fie trecut cu vederea, revin asupra acestei chestiuni, de rândul acesta cu rugămintea insistentă adresată Ministerului Artelor de a interveni pentru ca expoziția să nu fie închisă și niciun tablou expus să nu fie retras până când un juriu de persoane competente nu va fi făcut un examen amănunțit tablourilor pentru a verifica autenticitatea lor.

Pentru ca autoritatea acestui juriu să nu poată fi în niciun fel contestată, îmi îngădui să propun a fi invitate să se pronunțe următoarele persoane, a căror competență este în afară de discuție:

dl. G. Petrașcu, membru al Academiei Române și director al Pinacotecii Statului; dl. Al. Tzigara-Samurçaș, profesor, director de muzeu și inspector general al artelor; dl. George Oprescu, profesor și director de muzeu; pictorul Marius Bunescu, director de muzeu; pictorul Fr. Șirato, profesor și conservator de muzeu; pictorul J. Steriadi, director de muzeu; dl. Virgil Cioflec, colecționar și critic de artă; domnii K. Zambaccian și procuror Al. Rășcanu, colecționari și buni cunoscători ai artei românești.

Iar pentru a aduce o completare afirmațiilor mele precedente, mai semnalez deocamdată încă două falsuri expuse la Muzeul Municipal, un desen și o acuarelă date

drept opere ale lui Andreescu. Acestea sunt semnate cu numele pictorului și provin tot din colecția domnului Dr. G. Severeanu.

Cu mulțumiri pentru ospitalitate și cu cele mai alese sentimente.

Al. Busuioceanu.

După această nouă intervenție, directorul Pinacotecii Municipiului, Dr. G. Severeanu, răspundea în sfârșit; Al. Busuioceanu venea cu o replică ce aducea noi argumente în legătură cu alte falsuri evidente și punea în discuție anumite contingente de ordin moral ale chestiunii – atestate de altfel în presă și documentele de arhivă, și asupra cărora nu are desigur rost să zăbovim aici. Noua intervenție a istoricului apărea în numărul din 7 iunie 1938 al ziarului „România”, și e interesantă prin datele ce le furnizează asupra unor tablouri care au circulat abuziv sub numele de autor al lui Grigorescu:

„ÎN CHESTIUNEA FALSURILOR GRIGORESCU

Dl. Dr. Severeanu răspunde în sfârșit afirmațiilor mele că în Expoziția Grigorescu de la Muzeul Municipal un mare număr de tablouri nu aparțin artistului, purtând semnătură falsă, sau fiindu-i atribuite fără nicio justificare.

Răspunsul domnului dr. Severeanu în ziarul Timpul de ieri este destul de nervos – ceea ce nu este un semn bun – și mă acuză de rea-credință. Acest mod de apărare mi se pare însă prea simplu pentru a fi primit într-o împrejurare atât de gingașă.

Rea-credință, de ce? Ce înseamnă rea-credință pentru domnul doctor? Ar fi rea-credință dacă domnia-sa ar putea spune că eu fac afirmații dușmănoase din vreun interes personal. Dar care poate fi interesul meu personal în această afacere? Eu sunt un amator de polemici: acest lucru se poate cunoaște din activitatea mea obișnuită. N-am făcut niciodată și nu fac negoț de artă. Aș dori ca acest lucru să-i poată spune dl. doctor și despre domnia-sa. Dl.

doctor nu mă poate bănuî nici că urmăresc să-i iau locul la Muzeul Municipal, pentru că și de mi s-ar oferi acest loc l-aș refuza, fiind de părere că muzeul acesta, așa cum e conceput, nu are niciun rost și ar trebui desființat. În sfârșit, nu am nici măcar vreun fel de raport cu dl. dr. Severeanu, sau de atingere cu domnia sa în profesiunea mea, pentru a se putea crede că afirmațiile mele a. r porni din vreo animozitate personală.

Nu poate fi vorba, prin urmare, de rea-credință din partea mea, sau de vreo intenție nemărturisită, ci numai de nervozitatea domnului doctor, rău sfătuitoare pentru apărarea propriei cauze.

Căci ce răspunde dl. doctor la afirmațiile mele precise, în afară de această inutilă insinuație? Invocă pietatea sa pentru Grigorescu și dorința de a face o expoziție în care să înfățișeze activitatea artistului, de la icoanele pictate pentru Căldărușani, Zamfira și Agapia, până la ceea ce domnia sa numește „un tablou pictat în ultimul an al vieții artistului” (în realitate un tablou fals) din „Colecțiunea” Pascu Wolf.

La această primă lămurire, care nu se referă în mod precis decât la un singur tablou, e necesar să fac numaidecât o rectificare: „colecțiunea” Pascu Wolf, cum o intitulează dl. dr. Severeanu, este în realitate *prăvălia Pascu Wolf* care, mi se spune, se găsește pe Calea Victoriei, și vinde mobile, obiecte uzate și tablouri. Dl. dr. Severeanu adaugă că acest tablou ar fi fost cumpărat de un prieten al d-sale, azi decedat, de la Grigorescu însuși. Dar prietenul e decedat și, din păcate, afirmația domnului doctor, imposibil de controlat. Ar trebui, pentru a se con+ 1 nu ariresăm domnului Pascu Wolf, în a cărui „colecțiune se găsește azi tabloul. Nu va

7 *icu* eftoi refu'za asemenea investigații, care se pa.
™ e.

Tabloul e fals, și pentru a se constata acest lucru nu

este nevoie de niciun certificat de onor, mai ales când nimeni nu îl poate da...

În același pasai, dl. dr. Severeanu amintește și de icoanele de la Zamfira. Sunt mti-adevăr în expoziția de la Muzeu două astfel de mici icoane, pe care le expune cu mențiunea „fra - mentf? din epitaful (de la m-rea Zamfira1. Eu nu le-am suspectat și nici nu prea m-am oprit [™] a lor pentru ci nu mi-au părut a prezenta mult interes. Dar dacă într-adevăr icoanele provin de la în rea Zamfira, mi-aș îngădui să întreb în treacăt, ce caută ele în colecția d-lu dr Severeanu? S-a desființat mănăstirea, sau obiectele careu aparțin au fost puse în vânzare. De acest lucru are însă mai multă cădere decât mine să se ocupe Comisia monumentelor istorice.

Dl dr Severeanu este contrariat însă de faptul că despre unul din tablourile din colect să intitulat Muma pădurii” am afirmat că nu e semnat, și acest lucru ar proba reaua mea credință De ce rea-credința? N-am observat semnătura. Dar dacă tabloul este într-adevăr semna, atunci faptul e și mai grav. Nu mai e vorba de un tablou atribuit fără justificaie lui Grigores u, ci de un fals categorii pentru că pictura pe care dl. doctor o consideră de la Barbizon, n-are niciun raport nici cu Barbizonul, nici cu penelul lui Grigorescu.

Mai menționează dl. dr. Severeanu două bucăți din colecția domnului dr. Kauffmann despre care spune că s-ar afla documente autentice. Dacă asemenea documente există, e inutil să le discut acum. Mă voi înclina în fața lor când vor fi date la iveala.

Cât privește tablourile din propria sa colecție, renunțând să dea vreo lămurire mai precisă dl dr. Severeanu invocă mărturia domnului J. Stenadi, care ar fi apreciat aceste tablouri drept opere ale lui Grigorescu. Îmi pare rău pentru dl. dr. Severeanu ca și acest certificat de autenticitate îi este infirmat de dl. Steriadi însuși. Înainte

de a fi luat eu cunoștința de răspunsul domnului doctor Severeanu, din proprie inițiativă dl. J. Steriadi mi-a semnalat articolul din Timpul, declarându-mi că domnia sa nu a exprimat niciodată astfel de aprecieri. Îmi îngădui să semnez acest fapt, pentru că desigur dl. J. Steriadi însuși va găsi util ca lucrul să fie clarificat.

Dar răspunsul domnului dr. Severeanu mai conține și o declarație pe care trebuie să o sublimiez pentru că ea întrece orice așteptări și poate rezolva singură acest caz. Citez propriile cuvinte ale directorului Muzeului Municipal, în forma și stilul lor: ...

Iată pentru ce am expus acele 40 tablouri dintre care W îmi aparțin și pe care voiam a le dăruî muzeului nostru, dar pe care astăzi le voi pune în vânzare, expunându-le în vitrina unui anticar". v A

Dl dr Severeanu ne dezvăluie astfel, într-un moment de enervare, adevăratul gând din care a ieșit această nefericită expoziție. Nu era vorba deci de un act de pietate pentru memoria lui Grigorescu, căci nu s-ar fi putut supăra acum dl dr. Severeanu pânătr-atâta meîț să se întoarcă împotriva lui Grigorescu însuși, renunțând de a mai face o donație de-fe

Dar era vorba de o expoziție care putea înlesni vânzarea unor tablouri... Așa ne explicam și prezenta în aceeași expoziție a unor tablouri provenind direct de la negustori cui e cazul tabloului menționat al domnului Pascu Wolf, pe care dl. dr. Severeanu d apară cu atâta grijă.

Dl dr Severeanu va expune deci aceste tablouri spre vânzare în vitrina unui anticar (poate în vitrina domnului Pascu Wolf?). Dar știe domnia sa că în alte țări unui direct, Dr de muzeu și oricărui funcționar din administrația artelor îi este interzis să facă negoț cu arta Cred de altfel că o asemenea interdicție trebuie să fie și în legile noastre, și chiar dacă nu ar fi, ea este moralmente de la sine

înțeleasă.

Dl. dr. Severeanu nu este însă la primul său act de negoț cu obiecte de artă. E destui de cunoscut faptul că acest negoț este o ocupație a sa predilectă. Ni se pare ca chiar nu e mult, domnia sa a avut și un proces cu statul, în care s-a dovedit că își însușise o candelă brmcovenească de la o biserică din București și că vânduse această candela unui anticar de peste graniță. În urma procesului cred că domnia sa a trebuit să răscumpere acea candela și să o restituie bisericii păgubite.

Acest singur lucru, ca și declarația de mai sus a domnului dr. Severeanu mi se pare că sunt suficiente pentru a lămuri limpede aspectul moral al chestiunii. Și nu cred că va fi nevoie după aceasta de prea multe investigații pentru a determina calitatea „Grigoreștilor” expuși la Muzeul

Municipal.

Ce ne rămâne de făcut, este să urăm domnului doctor Severeanu să aibă noroc la vânzareaproiectată a Grigoreștilor săi, pentru ca măcar acum să-și aibă tot românul Grigorescul lui.

În urma insistentei campanii de presă - ce a durat mai mult de o lună - primăria se vedea obligată să instituie, la 19 iunie, comisia de anchetă reclamată de Busuioceanu, cu următoarea componență: Al. Tzigara-Samurcaș

(președinte), Jean Al. Steriadi, Fr. Șirato, Dr. I.N. Dona, K.H. Zambaccian. Raportul comisiei, depus la 3 iulie, confirma aserțiunile criticului și sancționa închiderea expoziției. G. Oprescu - cronicar cu susținută activitate în acei ani, trebuind să se ocupe de manifestările consacrate comemorării lui Grigorescu

— Nu se pronunța asupra expoziției, considerând-o numai expresia grăbită a unui zel, dar formula rezerve față de acțiunea critică a lui Al. Busuioceanu („Universul”, 10

iunie 1938 și *Comemorarea lui Grigorescu* în „Viața românească”, XXX (1938), nr. 7, p. 111 - 116, culeasă în volumul *Doi ani de critică artistică*. București 1939, p. 98 - 99); rezerve pe care le justifica printr-o dilemă, ale cărei alternative, încercau să ajungă la concluzia că „memoria lui Grigorescu ar fi apărut întinată”.

Miorcanii, moșia părintească de pe malul Prutului, în sudul județului Dorohoi, a constituit una din statornicele surse de inspirație ale poeziei lui Ion Pillat, de la volumul de tinerețe, din 1919, *Grădina între ziduri*, până la *Dintr-un jurnal de vară* din 1942. Apărut chiar în preajma acestei expoziții a soției sale, era volumul *Umbra timpului* (1937), impregnat în întregime de vibrația meditativă a ambianței de la Miorcani, care se afla și la originea ciclului *Elegii din Caietul verde* (1932), precum și a unor poeme din *Limpezimi* (1928). Balcicul, pe care poetul îl descoperise în 1934, era prezent în inspirația volumelor sale *Poeme într-un vers* și va da titlul unui întreg volum de poezii în 1940. Cele trei călătorii în Grecia ale lui Ion Pillat, au nutrit inspirația volumelor sale din 1933 (*Scutul Minervei*), din

(*Poeme într-un vers*) și mai ales a celui din 1937 (*Țărm pierdută*), acesta din urmă contemporan deci cu picturile Mariei Brateș semnalate în cronica lui Busuioceanu. Asupra acestor orizonturi ale inspirației care au fecundat opera poetului, edificatoare sunt chiar propriile lui *Mărturisiri* din 1941.

Saloanele Oficiale se țineau în acei ani într-un pavilion al Casei Grădinilor, construit în stil neoclasic de arh. Duiliu Marcu și situat pe partea stângă a șoselei Kiseleff, la rondul I (azi dispărut).

Juriul Salonului Oficial din 1938 era alcătuit, în afară de președintele său de rigoare, ministrul instrucțiunii, din pictorii I. Theodorescu-Sion, M. Bunescu, P. Iorgulescu-Yor.

Ressu, A.G. Verona și sculptorii I. Jalea.

Medrea, C. Themeli.

Pentru istoria și explicația ideologică a transformărilor economice și a evenimentelor politice din acel an 1938 - în februarie era instaurată dictatura regelui Carol II - v. Alexandru Gh. Savu, *Dictatura regală (1938 - 1940)*, București, ed. Politică, 1970; și Roman Moldovan, *Economia României în perioada 1934 - 1938* în voi. „Progresul economic în România”, 1877 - 1977, București, ed. Politică, 1977, p. 257 - 275.

20 i. Marius Bunescu și Jean Al. Steriadi dobândiseră în 1938 Premiul național pentru pictură, decernat anual de către Academia Română.

205. La a XXI-a Expoziție de artă internațională de la Veneția din 1938 - manifestare bienală la care țara noastră nu mai participase din 1924 - România avea pentru prima oară un pavilion propriu, realizat (după planurile arhitectului Valentin Iorga) datorită stăruințelor lui Nicolae Iorga, care obținuse fondurile prin subscripțiile publice ale Ligii Culturale. Comisarul expoziției fusese în acel an Nicolae Iorga, și față de selecția acestuia din arta contemporană denota oarecare rezerve fraza următoare a lui Busuioceanu.

20 G. Expoziția universală de la New York din 1939 avea ca temă generală „lumea de mâine”. Participarea românească, organizată, ca și la Barcelona în 1929, ca și la Paris în în de profesorul Dim. Guști, consta dintr-o „Casă românească” și un „Pavilion Oficial”, la construirea și decorarea cărora aveau să contribuie arhitecții Octav Doicescu și respectiv G.M. Cantacuzino, precum și numeroși artiști români contemporani. Cele două pavilioane românești își propuneau să ilustreze permanența tradițiilor folclorice în viața cotidiană și dezvoltarea instituțiilor sociale și culturale din România acelor ani. Străduințele artiștilor realizatori ai expoziției aveau să stârnească într-adevăr un viu interes peste ocean

(vezi arh. G.M. Cantacuzino, *Afirmarea românească peste ocean* în „Artă și tehnică grafică”, caietul 11, mart.

— Iun. 1940, p. 37 - 25).

207. Comparația dintre pictură și poezie, prin referirea la cele două simțuri ce le guvernează, este formulată de mai multe ori de Leonardo da Vinci în cuprinsul capitolului dedicat obișnuitei, la acea vreme, confruntări între diversele arte („Paragone”). În termenii referiți de Busuioceanu, ea se afla exprimată în Codex Urbinos 9 a - 10 a: „La pittura e una poesia che și vede e non si sente, e la poesia e una pittura che și sente e non și vede”.

2.08. Societatea „Tinerimea Artistică” a luat ființă la București, la 3 decembrie 1901, avându-și originea în inițiativa a cinci artiști români aflați pentru studii la Paris (Kimon Loghi, Ipolit Strâmbulescu, Ștefan Popescu, Gheorghe Petrașcu și Frederic Storck), cărora în țară li se asociau, ca membri fondatori, Ștefan Luchian, Nicolae Vermont și Constantin Artachino. Prima expoziție a societății se deschidea la 1 martie 1902 în sălile Ateneului Român, și avea să fie urmată de expoziții anuale ce se vor deschide regulat în fiecare primăvară până în 1947, cuprinzând de obicei sute de lucrări ale unor numeroși artiști contemporani. În perioada dinaintea primului război mondial, expozițiile „Tinerimii Artistice” constituiau cel mai important și mai comentat eveniment artistic al anului (v. G. Murnu, Prefața la *Catalogul celei de-a XXIV-a expoziții de pictură și sculptură a societății Tinerimea Artistică*, București, 1925). În primii ani ai expozițiilor sale, „Tinerimea Artistică” a putut fi considerată - mai ales prin operele pictorilor minori ce constituiau nucleul ei cel mai reprezentativ (K. Loghi, A. Verona, Ip. Strâmbu, Șt. Popescu, N. Vermont, C. Artachino) - ca exponentă a gustului „Secession” al epocii (v. Theodor Enescu, *Simbolismul și pictura* în voi. *Pagini de artă modernă*

românească, București, 1974, p. 15 și p. 50, n. 29). Luchian a fost prezent în toate expozițiile „Tinerimii Artistice”, până la moartea sa și, într-adevăr, mai ales după 1910, când tendințele rutiniere și conformiste ale majorității membrilor asociației începuseră să devină covârșitoare, dând un ton de mediocritate expozițiilor, critica de artă saluta prezența picturilor lui ca aproape singurul merit artistic al acestor expoziții, și drept adevărata glorie a „Tinerimii Artistice”.

Eseul despre Odobescu pe care îl reproducem aici din revista „Convorbiri Literare”, mai apăruse în „Calendarul”, numerele 67 și

— Din 15 - 16 iunie 1932, precum și în volumul: Al I. Odobescu, *Pseudokinegetikos*, cu o introducere și note de Al. Busuioceanu. Craiova, Editura Scrisul Românesc, f. a. [1932], colecția „Clasicii Români Comentați”. El constituia trei capitole ale Introducerii: „Odobescu arheolog”, „Odobescu istoric și teoretician al artei românești” și „Odobescu profesor de istoria arheologiei” (pag. 15 - 26).

Cele două citate fac parte din conferința lui Odobescu rostită la Ateneul Român în 17 decembrie 1872, *Artele în România în periodul preistoric*.

În introducerea din volumul amintit, continuarea acestui paragraf era următoarea (p. 20): „Dar școala întreagă a artiștilor de azi care, în arhitectură, în pictură sau în celelalte arte, se străduiesc să dea o expresie autohtonă a creației plastice românești, își poate recunoaște inițiatorul și teoreticianul cel mai convins în Odobescu, a cărui influență a fost mare asupra generației din vremea lui”.

Societatea „Arta Română” (activă între

1918 și 1924), sub patronajul căreia G. Balș publica primele sale contribuții la studiul vechilor monumente românești, luase ființă la Iași în martie 1918 din inițiativa unui grup de pictori aflați în refugiu, printre care C. Ressu,

N. Tonitza, Șt. Dimitrescu și alți oameni de cultură. În afară de organizarea unor expoziții anuale, statutul societății prevedea la punctul e: „cercetarea izvoarelor de artă națională românească... prin publicațiuni... iar la punctul e: „ocrotirea tuturor monumentelor artistice”.

Titlurile celor trei mari lucrări fundamentale ale lui G. Balș sunt: *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București 1926 („Buletinul Com. Mon. Istorice”, XVIII, 43 - 46, 1925); *Bisericile și mănăstirile moldovenesti din veacul al XVI-lea 1527 - 1582*, București 1928 (BCMI, XXI, 55 - 58, 1928) și *Bisericile și mănăstirile moldovenesti din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, Buc. 1933.

Primul volum al *Esteticii* lui Tudor Vianu apărea în 1934. Eseul lui Busuioceanu, care constituie prima considerație critică serioasă asupra gândirii estetice a lui Vianu, salutând ineditul unei realizări teoretice de anvergură, venea deci înainte de apariția volumului al II-lea al *Esteticii* (1936).

Sub pana lui Leonardo da Vinci, această idee se întâlnește în următoarea formulare: „... adunque rettamente la dimanderemo [la pittura] nipote di natura, parente di Dio” (Richter, 652). La fel poate fi găsită și în *Tratatul de pictură* (Urbinas 8 a - 9 a). Expresia provine din Dante (*Inferno* XI, 105 - 108): „Și che vostr arte a Dio quasi e nipote”, perpetuând un argument din tradiția antică și medievală a împărțirii artelor în „Artes Liberales” și „Artes Mechanicae”.

Alegenor este eseul pe care Ai. Busuioceanu îl consacra personalității și gândirii de excepție a lui Vasile Pârvan, imediat după prematura stingere din viață a marelui istoric și profesor, memoriei căruia, înconjurată de o aură aproape legendară, aveau să-i fie închinată, la moarte și ani de-a rândul după aceea, numeroase evocări de către mari scriitori și oameni de cultură (N. Iorga, D. Gusti, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu - în mai

multe rânduri - Em. Bucuța, Tudor Vianu.

Vasile Băncilă, Tudor Arghezi, Șerban Cioculescu etc). După șase ani, Busuioceanu avea să dedice un nou eseu lui Pârvan, apărut tot în „Gândirea” (XIII, 1 - 2, ian. - febr. 1933) sub titlul *Pârvan singuratecul*, eseu pe care-l citise mai înainte, în ziua de 27 ianuarie 1933, la Fundația Dalles, în ciclul de conferințe al „Analelor române”. Eseul respectiv constituia prima biografie intelectuală a lui Vasile Pârvan. Ambele scrieri aveau să fie republicate sub titlul *Pârvan gânditorul* în două ediții restrânse, întâia în februarie 1933 la Cartea Românească, a doua (cu adaosul unui portret în peniță de Milita Pătrașcu) la Ramuri, Craiova, în ianuarie 1934. Ultima lor retipărire a fost cca. din culegerea *Ethos*, București 1941. „Memorialul” ce face obiectul eseului *Alegenor* fusese publicat de Pârvan ca „inedit” sub titlul *Tăcere*, în volumul *Memoriale*, București, Cultura Națională, 1923 (p. 195 - 225). Sensul estetic major pe care în acest eseu îl descoperea și îl analiza Al. Busuioceanu în gândirea lui Pârvan a prilejuit și o interpretare recentă a esteticii acestuia (N. Balotă, *Vasile Pârvan și estetica tăcerii* în volumul *Labirint*, București, ed. Eminescu 1970, p. 12 - 22).

Câteva precizări asupra operelor de artă ale Greciei antice evocate aici de V. Pârvan. Primele imagini amintite figurează pe două din cele trei bassoreliefuri cunoscute sub numele *Tronul Ludovisi*, conservate la Muzeul Termelor din Roma, opere ale sculpturii eline din jurul lui 460 î.e.n.: unul reprezentând nașterea Afroditei, altul, o tânără cântăreața din flaut. Sculptura din Grădinile Sallustiene („Ortl sallustiani”), păstrată la Muzeul Național Roman este o Niobidă murindă, făcând parte dintr-o compoziție frontonală din prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n. și înfățișând legenda mitică a Niobei și a fiilor săi săgetați mortal de fiii răzbnători ai Latonei, Artemis și Apollo. Următoarea este o reprezentare, printre cele atât

de rare, a lui Semele, zeiță chtonică de origine tracă, îmbrățișându-și fiul, Dionysos. Este evocată apoi o scenă de pe un vas attic (secolul VI î.e.n.) - similară cu cea de pe amfora Exechias de la British Museum

— Înfățișând pe Ahille străpungând cu sulița pe regina îngenuncheată Pentesilea, venită în fruntea amazoanelor sale spre a da ajutor Troienilor.

ARTĂ UNIVERSALĂ

Contribuții la studiul picturii italiene
prerenascentiste

UN CICLU DE FRESCE DIN SECOLUL AL XI-LEA SAN URBANO ALLA CAFFARELLA¹⁸

t

Dincolo de poarta S. Sebastián, între Via Appia antica și Via Latina, valea Caffarella – altă dată valea Nimfei Egeria – duce printre liniile blânde ale câmpiei romane până la S. Urbano. Pe culmea unei coline care domină toată valea, până la biserica Quo Vadis și chiar mai departe, până la Roma, bisericuța – pe Vremuri templu păgm – rasare dintre salcâmi și pinii care o umbresc. Jos, sub colină, fântâna legendară încă vie a Egeriei, poate la fel de veche ca și templul 1, se ivește de sub iederă, iar nu departe, către miazăzi șiapud, se află cercul lui Maxențiu și catacombele S. Sebastián și S. Calisto. În secolul al II-lea e.n., aici era domeniul unei vile a lui Herodian Atticul, sofistul fără seamăn de bogat, preceptor al viitorilor împărați Marc Aureliu și Lucius Verus, iar în 143 consul al Romei. Identificarea acestei vile, datorată lui Visconti¹⁹, a lămurit îndelungata controversă asupra vechii destinații a monumentului, devenit apoi biserică creștină. Astăzi se știe că micul templu, împodobit cu coloane corintiene de marmură, cu boite și stucaturi în care se mai poate recunoaște stilul epocii Antoninilor, a fost la origine un monument sacru dedicat de Herodian Atticul, după anul 161, memoriei soției sale Annia Regilla²⁰. Inscricțiunea dedicatorie publicată de Visconti vorbește și de o statuie a Regillei, în care defuncta era înfățișată de piosul

18 L. Canina: La prima parte della Via Appia dalia porta Capena a BoviUe, Roma, 1853, p. 82 și urm.

19 Visconti: Iscrizioni greche triopee ora Borghesiane, Roma 1794.

20 R. Lanciani: Pagan and christian Rome, Boston, 1893, p 292. Vezi și E. Caetani-Lova- telli: Scritti vari, Roma 1898, p. 137; H. Marucchi: Elem. d'arch. chret. Voi. III, Roma 1902, p. 495 și urm.

devotament al soțului în chip de nimfă urmând pe cele două zeițe patroane ale templului, antica Ceres și Ceres cea nouă.

Nu se știe ce menire a avut pe urmă templul până în evul mediu târziu. Nici itinerariile pelerinilor nici alte documente topografice medievale nu ne spun nimic. Tradiția creștină l-a legat însă de amintirea sfântului Urban, care într-adevăr a trăit și a fost martirizat prin aceste locuri în timpul persecuțiilor din vremea lui Marc Aureliu? Aceleași tradiții i se datorează desigur și vechea consacrare a monumentului păgm amintirii martirului. Documentele lipsesc însă cu desăvârșire. Atribuirea acestei consacrări lui Pasquale I²¹ a fost o simplă presupunere a adnotatorului din 1824 al lui Yenuti. Presupunerea se baza pe faptul că Pasquale a fost cel care a descoperit mormântul sfântului Urban în cimitirul de la Pretestat-o, și că el a dus relicvele sfântului și ale celorlalți martiri în biserica S. Cecilia în Trastevere. Nu era deci imposibil ca tot el să fi dedicat sfântului Urban și templul de la Caffarella. Această versiune ipotetică a fost apoi preluată de Nibby-²², care, dând-o drept sigură, a mai precizat și anul 820, iar pe baza autorității sale, versiunea a intrat în toate relatările celor ce s-au mai ocupat de monument. Nimic nu îndreptățește însă această precizare. Singurul document care datează probabil din epoca respectivă este pictura grosolană, reprezentând-o pe Fecioară cu pruncul între sf. Ioan și sf. Urban, ce s-a păstrat în capela subterană a bisericii. Despre stilul acestei picturi vom vorbi mai târziu. Eu însă nu cred că ar fi fost făcută înainte de secolul al X-lea.

În orice caz, până în secolul al XI-lea, asta e tot ce

21 Ridolfo Venuti: *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, cu adnotări de Stefano Piale Romano, Roma, 1824, voi. II, p. 23 24.

22 A Nibby•• *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma, 1839, p. 750.

putem ști cu privire la monumentul respectiv. La începutul secolului al XI-lea, și mai precis în anul 1011, cum ni s-a transmis din inscripția picturilor încă existente, biserica trebuie să fi suferit o renovare generală. Vechea arhitectură ca și stucaturile bolții, ale căror urme mai există încă, au rămas neschimbate. Pereții interiori însă au fost acoperiți cu mai multe porțiuni pictate, dintre care astăzi au rămas abia jumătate-Documente nu există nici pentru această dată, cu excepția inscripției amintite a cărei veridicitate a fost în mai multe rânduri pusă la îndoială și a stilului picturilor, alterat și el de retușările ulterioare. Edificiul aflându-se izolat într-un loc cu prea puțină circulație, 'n-a trezit vreun interes deosebit și cu timpul a început chiar să se ruineze. În orice caz, anonimul torinez care în secolul al XIV-lea redacta catalogul bisericilor din Roma, nota cu privire la S. Urbano: „Ecclesia sancti Urbani non habet servitorem”²³.

Abia în secolul al XVII-lea, adică în 1634, sub pontificatul lui Urban al VIII-lea, noi reparații, de rândul acesta atestate, l-au scăpat de la ruina totală. Atunci s-au zidit spațiile dintre coloanele porticului, s-a refăcut altarul de multă vreme profanat și s-au restaurat vechile picturi stricate de timp²⁴. Dar jumătate din ele erau încă de atunci pierdute. Au fost retușate doar cele două serii de sus, care se mai păstrează și acum. În aceeași epocă, din grija cardinalului Francesco Barberini, restauratorul bisericii, au fost executate și cele două serii de copii ale picturilor în acuarelă, care se păstrează la Biblioteca Vaticana. Una dintre ele, datată arbitrar din 1630, nu prezintă niciun

23 Biblioteca Universității din Torino: Codex miscell. E.V. 17; cfr. Armellini: *Le chiese di Roma*, 1891, p. 55. n- 1

24 F. M. Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, Roma, 1639, p. 154. Fioravante Martinelli: loc. cit. ', p. 320. Visconti, în *Opere varie*, Voi. II, p. 404 citează și o însemnare aflată într-un codex din Bibl. Barberini, unde sînt notate aceleași lucruri.

interes pentru studierea

lui A doua în schimb nedată, dar probabil din 1634, respectând picturile pȚnăti amănunte, este de cea mai mare utilitate pentru reconstituirea tablourilor deteriorate sau astăzi total dispărute. Reproducem aici o mare parte din această a doua serie, multe scene fiind încă inedite... j-Istoria monumentului se încheie cu restaurările lui Barbermi care, din nefericire pentru o bună parte din picturi au fost prea radicale. Din nou părăsit mai Sol a fost cu desăvârșire dat uitării, și lăsat încă o dată prada ruinei. \bia către sfârșitul secolului al XVIII-lea, studiile arheologice ale lui Piranesi și ale lui Visconti²⁵ au atras iar atenția-asupra lui, de rândul acesta nu ca monume creștin ci ca antichitate clasică. Împrejurarea aceasta l-a salvat pentru a doua oară, și este un noroc pentru noi că îl putem studia astăzi în toată importanta lui și ca monument medieval.

Puține se pot spune despre o bibliografie critică asupra acestor fresce. Scurtele referiri incidentale ale istoricilor de artă mai vecitu, rePetf™ aceleași câteva informații care adesea trebuie rectificate n-au făcut reva decât să atragă atenția asupra importanței sau vechimii lor. De la d'gmcourt, care le-a citat primul, reproducând în gravuri foarte reduse și aproximative unele dintre ele's, și până nu de mult, mai tot ce s-a scris despre aceste fresce să mărginit cu puține variații, la asemenea indicații succinte. Contradicțiile răsar însă la fiecare pas. D'Agincourt, de pildă, le credea opera unei școli de pictura grecești stabilită în Italia în secolul al XI-lea. Lanzi, care a

25a * T^'din 9aceste copii (fig. 17, 18 și 19) au fost reproduse și de Wilpert în: Die romi- ,TndCZleLl de; kirckichen Bauten vom IV-XIII Jahrh., Freib. im Bre.s- j xt „ iQifi Vnl TT fiff 485, 487, 488, p. 991, 993, 99*, tp'r Ph-anesi': Raccolta de' t'empî antichi, I, 1780. 2. (Tempio delVonore e della conți: Opere varie, 11, 1829, p. 387-418. G A. Guattam: Monumenti anUchi inediti, 789, p. 70. R. Bergau: Das Grabmal der Anma Regilla zu Rom, in „Philol. XXIV, 1860,

luat informația de la d'Ägincourt, admitea că ar aparține aceluși secol, dar le socotea opera unui italian, nevăzând în ele nimic grecesc²⁶. Ceva mai târziu, Rumohr, contestând data inscripției, le situa în jurul anului 1200, semnalând și cele două seni de copii din condicii Barberini. Burckhardt, care le-a menționat în ghidul său, le credea din secolul al XI-lea, remarcând noutatea revoluționară a stilului lor, pe care i situa la încrucișarea artei bizantine cu arta nouă ce se naștea în Italia. Cu toate acestea, nu nega existența multor caractere meza bizantine. Schnasse, criticând și el data inscripției, le-a situat la sfârșitul secolului al XI-lea, insistând asupra influenței bizantine pe care o găsea în stilul figurilor și chiar în costume Cavalcaselle și Crowe \ acordându-le o atenție mai mare, le-au socotit caracteristice pentru toată arta romană din secolul al XI-lea, punându-le în legătură, în privința stilului, cu mozaicurile de la S. Maria în Cosmedin și de la Sfinții Nereo și Achilleo. Ei-făceau însă o greșeală inițială când își bazau judecata aproape exclusiv pe scena Răstignirii, care, după cum vom vedea, este tocmai pictura complet refăcută mai târziu, păstrând doar foarte puțin din vechiul său aspect. Frescele mai sunt menționate incidental și de Rouhault de Fleury²⁷, care a reprodus și două gravuri foarte aproximative. Aprecierile sale se limitează la unele informații iconografice și la discutarea epocii picturilor, admitând data de 1011. O contribuție nouă aduce Barbier de Montault, studiind iconografia sfintei Cecilia după monumentele din Roma²⁸. Cunoaște și copiile Barberini,

26L. Lanzi: *Storia pittorica dell'Italia*, Milano, _ 1824, Vo. I, p. .

27C. h. Rouhault de Fleury. *L'Evangile*, Tours, 1874, I, p. 16— 17. *Les saints de la messe et leurs monuments*, Paris, 1893, I, p. 52-53, pl. XVI-XVII. *La Sainte Vierge* Paris 1878 Voi. II, p. 66. ' '

28^ ■ Barbier de Montault. *Iconographie de Sainte Cecile d'apres les monuments de Rome*. „Revue de l'art chretien”, 1887, Voi. IV, p. 426—447. ' '

dar numai pe cele din 1.60-Studiul său, care de altfel se limitează la descriere, îl duce totuși la concluzia că frescele de la Caffarella nu pot fi decât din prima jumătate a secolului al XIII-lea. O importanță deosebită le este acordată de F.X. Kraus²⁹, considerându-le caracteristice pentru tradiția locală a artei romane, pe care, cum se știe el o pune în legătură directă cu școala de pictură de la Reichenau. Această școală germană de la sfârșitul secolului al X-lea n-ar fi altceva decât o derivație directă a școlii italiene, care în acea vreme înflorea mai cu seamă la Montecassino și care, la Roma, poate fi urmărită astăzi în frescele de la S. Clemente și S. Urbano alia Caffarella. Fără îndoială, nu se pot nega unele urme bizantine, dar prea puțin caracteristice pentru stilul general al picturii. În privința epocii, el atribuie frescele în mare parte secolului al X-lea; le consideră executate de mai multe mâini, care le-ar fi completat succesiv până în secolul al XIV-lea. În sfârșit, picturile au mai fost legate de aceeași tradiție romană din secolul al XI-lea și de către Venturi, mult mai sever însă în ce privește autenticitatea lor actuală. El respinge comparația făcută de Cavalcaselle cu mozaicurile de la S. Maria în Cosmedin și de la Sfinții Nereo și Achilleo, precum și afirmația lui Kraus, care atribuia scena Răstignirii secolului al XIV-lea³⁰. Dar tot ce am menționat până acum nu constituie decât scurte aprecieri incidentale, care abia ating problema artistică a acestor picturi. O atenție mai mare nu le-a fost acordată decât acum câțiva ani de Mons. Wilpert în monumentală sa operă asupra mozaicurilor și picturilor medievale romane³¹, unde paginile dedicate ciclului de scene privitoare la istoria

29 F. X. Kraus: Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, Miin-

30c hen, 1902, p. 8 — 9.

31 A. Venturi: Storia dell'arte Italiana, Milano, Hoepli, 1902, II, p. 265.
J. Wilpert, op. cit. II, p. 990 — 999.

sfintei Cecilia și a sfântului Urban, precum și diferite referiri la ciclul evanghelic, constituie primele considerații mai importante asupra acestor picturi. Planul general al operei nu i-a permis însă lui Wilpert să facă decât o cercetare parțială a frescelor de la Caffarella. Ciclul evanghelic în special, care de altfel e cel mai întins, precum și pictura subterană, tratate fragmentar sau atinse uneori doar în treacăt în diversele capitole ale cărții, au rămas încă de lămurit.

De altfel, atât din punct de vedere istoric cât și stilistic, întreaga problemă prezintă încă destule puncte de rezolvat. Este absolut necesară o critică preliminară, pentru a discerne ceea ce e autentic vechi de ceea ce este doar retușare. Această cercetare n-a fost făcută, iar fără ea nu este posibilă judecarea epocii lor pe baza analizei stilistice. În sfârșit, o încadrare generală în stilul epocii respective, care la Roma n-a dat nicio altă serie mai importantă de picturi, va fi de o deosebită importanță pentru definirea picturii romane în secolele cele mai obscure, dar imediat premergătoare acelei arte noi și definitiv italiene care se va concretiza în operele de asemenea romane ale unor Cimabue, Torriti, Cosma și Cavallim. Aceasta e cercetarea pe care o vom întreprinde, încercând, în cele ce urmează, să răspundem pe rând la fiecare dintre problemele indicate mai sus L

În interiorul bisericii se poate citi deasupra ușii de intrare, pe tabloul care reprezintă Răstignirea (fig. 13), această inscripție pictată:

+ BONIZZOFRT A. XPI. MXI

Este inscripția atât de discutată, care transmite numele artistului și data acestor fresce. Adică un Frate Bonizzo dedica aceste picturi în anul 1011 e.n. Inscripția poate fi văzută și în copiile Barberini din 1634, dar nu și în cele din 1630. A fost oare inventată atunci? Înlocuia una mai veche care se ștersese? Sau e chiar inscripția originală

din secolul al XI-lea? Lipsa ei din copiile de la 1630 nu poate dovedi nimic. Copiile acelea sunt atât de aproximative, încât nu se poate pune niciun temei pe ele. În orice caz, este exclus ca inscripția să fie din secolul al XI-lea. Epigrafic, ea nu are caracterul unei vechimi atât de mari și, afară de asta, cercetarea fiecărei scene în parte ne va dovedi, cu excepția picturii subterane, că toate celelalte inscripții se află tocmai în scenele care au fost, fără îndoială, retușate mai târziu. În special tabloul cu Răstignirea este în întregime refăcut. Decă inscripția nu poate fi decât din secolul al XVII-lea. Ea înlocuia însă cu siguranță o inscripție mai veche, care trebuie să fi fost originală. În secolul al XVII-lea nu avea nimeni atâta admirație pentru lucrările medievale încât să recurgă la o mistificare de acest gen. Afară de asta, numele Bonizzo, deloc obișnuit în secolul al XVII-lea, este caracteristic tocmai secolului al XI-lea. E o formă germanizantă a lui Bonus-Bonitus, și aparține exclusiv evului mediu. În diverșii indici de nume medievale în care am căutat, l-am întâlnit pentru prima oară în secolul X, apoi foarte frecvent în secolul XI, mai rar în secolul XII și aproape dispărut în secolul XIII. Cum s-ar fi ajuns așadar în secolul al XVII-lea tocmai la inventarea acestui nume?

E greu de spus însă cine era acest Bonizzo, despre care informațiile mai vechi privitoare la biserică nu ne dau nicio lămurire. Totuși e neîndoielnic că nu există nimic comun între el și acel Bonizzo-Roderigo care a fost abate și a ridicat în 1002 o biserică în orașul Borgo S. Sepolero, citată de Nibby³² și de Armellini³³, după Analele Camaldoleze³⁴. Tot atât de străin este desigur și de

32 Nibby, loc. cit. ••

33 Armellini, loc. cit, p. 910.

34 Annales camaldulenses ordinis sancti Benedicti, Veneția, 1755, Voi. I, indice.

episcopul toscan, mort în 1043, citat de d'Agincourt³⁵, ca și de acel Bonizzo pisan, citat de Rouhault de Fleury³⁶. În inscripțiile contemporane din Roma nu am găsit numele Bonizzo decât de două ori: prima oară într-o inscripție din mănăstirea S. Lorenzo-fuori-le-mura, pe care o reproduc, nefiind încă publicată:

VIS MANEAT:

OVE VOCANTE DO M K ME LECTOR: VT

X. ĀNK PLM. XXII. M.I. I.

IOHI. XVII. PR TE BONIZO ABB ISTVMON

E vorba, cum se vede, de un lector mort la vârsta de 22 de ani, căruia pe vremea papei Ioan al XVII-lea i-a fost dedicat epitaful de către Bonizzo, abatele acestei mănăstiri. Data e deci sigur anul 1003, singurul an de pontificat al lui Ioan al XVII-lea. Ar fi așadar posibil ca abatele să fi fost aceeași persoană cu pictorul de la Caffarella care, printre scenele de martiriu pictate acolo, nu l-a uitat pe sf. Lorenzo. O dificultate s-ar putea ivi din faptul că în inscripția de la S. Lorenzo, adică în 1003, Bonizzo se intitula abate al acelei mănăstiri, pe când la Caffarella, în 1011, titlul său părea să fie numai Frate. S-ar putea să fie însă vorba de o confuzie a copistului inscripției din secolul al XVII-lea, sau, după remarca lui Bărbier de Montault³⁷, ca sensul acestei inscripții să fie nu Bonizzo Frater, ci Bonizzo Offert. Ambele lecturi sunt la fel de posibile. Apropierea celor două nume rămâne totuși o simplă ipoteză.

A doua oară am găsit numele de Bonizzo într-un graffito din catacombele S. Calisto, în capela papală, alături de cripta sfintei Cecilia, adică în vecinătatea amintirii lui S. Urbano și a sfintei Cecilia, martiri venerați și la Caffarella. Un [ADRIA] NU-S BONIZO. POR.

35 D'Agincourt, op. cit. Voi. VI, p. 326.

36s Ch. Rouhault de Fleury: L'Evangile, Voi. I, p. 17.

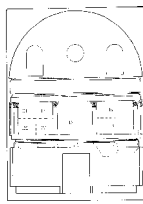
37 Bărbier de Montault, loc. cit.

PECCATOR³⁸. Bi neînțeles, această inscripție nedatată și fără nicio indicație nu poate fi pusă în legătură cu cea de la Caffarella. Voi sublinia numai, după de Rossi, că ea face parte din seria de graffiti târzii, ai pelerinilor care vizitau cripta după ce fusese pictată sub papa Pasquale I (anul 820). Asta e tot ce se poate spune despre numele Bonizzo în acea vreme la Roma. Pe baza acestor singure documente, firește, nu se poate deduce dacă pictorul de la Caffarella a fost aceeași persoană cu aliatele de la S. Lorenzo, sau cu piosul adorator al sfântului Urban și al sfintei Cecilia de la S. Calisto. Există însă suficiente motive pentru a crede că inscripția de la Caffarella nu este o simplă invenție târzie. Un Bonizzo pictor trebuie să fi existat, și trebuie să acceptăm și data pe care și-o indică, 1011. Dar această dată va putea fi mai bine verificată prin stilul frescelor, de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Interiorul destul de simplu al bisericii – fosta *cella* a templului păgân – avea altă dată aproape toată suprafața celor patru pereți acoperită cu picturi. Acestea erau împărțite în două planuri mari: unul inferior, din care astăzi n-au mai rămas decât câteva fragmente infime, era probabil acoperit cu o serie de sfinți, zugrăviți din față, într-un șir simetric, după cum se poate vedea din fragmentul reprodus de noi (fig. 4) și din cele care acum câțiva ani au putut fi fotografiate de Mons. Wilpertz. Al doilea plan, care se mai păstrează și astăzi, cuprinde în total 34 de scene, distribuite pe cei patru pereți în ordinea indicată pe schemele noastre. Douăzeci dintre aceste tablouri conțin subiecte evanghelice (nr. 3 – 22, în fig. 1 și 2), patru sunt inspirate de martiriul sfântului Laurențiu și al altor martiri (nr. 23 – 26, fig. 1), iar alte zece reprezintă istoria sfinților Urban și Cecilia (nr. 27 – 36, fig. 1). În sfârșit, într-o capelă mică subterană, în fundul unei nișe

³⁸ De Rossi, loc. cit, Voi. II, p. 16 și 382. Marucchi: loc. cit, Voi. I, p. 2-46–247.

aflată deasupra unui vechi altar, mai există o pictură, reprezentând-o pe Fecioară cu pruncul, între sf. Ioan și sf. Urban (nr. 1 în fig. 1, și fig. 3). Ne vom ocupa de fiecare în parte, începând cu aceasta din urmă, care este cea mai veche dintre ele.



1 - 2. Pictura subterană și figurile de sfinți din biserica superioară (fig. 3 și 4). În capela subterană de sub altarul bisericii, Fecioara, rigidă, desenată naiv în contururi greoaie, este reprezentată din față în atitudinea abstractă și total inexpressivă pe care a generalizat-o pretutindeni pictura bizantină decadentă de după secolul al IX-lea. Pare să stea în picioare, deoarece nu se vede nicio urmă de tron. Ține mâinile pe umerii pruncului Iisus care, deși pare să fie așezat, stă totuși în aer, nesuținut de nimic. În dreapta și în stânga, puțin întorși către



Fig. 3

nu., 1", 5; eros roșu se detașează, ca și inscripțiile în alb pe fondul țâre alb și un altul mai-g, facg semnul binecuvântării. Nimbul sau albastru. Iisus desculț, în tunica. În Unii cât se poate de rigide și rudieste crucifer. Întreaga scena " t; onale care nu subliniază forme ci doar le-a atribuit acestei fresce aceeași data, R de Fieury 2 și de W. de

, 011 >. Ea era considerată * <d însă-a o cercetare Gruneisen 3, sau chiar și mai veche de d neou o sân. minuțioasă ne-ar îndrep> a, i-san" re a exclude orice alt secol decât al X-lea, gură privire e de altfel șuncie p. a liniilor și lipsă de simț estetic, singurul în care era posibila

at g. trica firilor se poate întâlni, ce e

Frontalitatea, rigiditatea și vor! secolul al VI-lea dar niciodată până la drept, în pictura romană 1 M.le p We acest schematism cu totul-con ept comparație chiar și pentru cele mai

„WTLT - înffimte î”. ecoful al X-lea. Același, mmb, de pildă, se poate vedea la S. Maria în Via Lata (Mântuitorul pe tron între sfinți), la S. Maria Antiqua (sfânta Agnese) la S. Maria în Pallara (Cristos în rai printre martiri; Martiri purtând coroană), toate picturi din secolul al X-lea³⁹. Aceleași figuri absolut inexpresive, desenate în contururi elementare, fără indicarea vreunei umbre de relief și colorate de asemenea în modul cel mai primitiv. Desenul ochilor este deosebit de caracteristic. Ochii migdalați bine deschiși, în care albul pare dilatat; pupilele mici sunt sau punctate în mijloc și încercuite total de alb, sau ușor adiacente la pleoapa superioară. Este modul caracteristic al secolului al X-lea, cum se poate vedea și la S. Clemente (Portretul ctitorului), la S. Maria Antiqua (S. Maria Egipteanca și sf. Zosima, în atrium), la S. Maria în Pallara (Mântuitorul în rai printre martiri)⁴⁰. Deosebirea stilistică față de secolul al XI-lea se poate vedea lesne și la Caffarella în fragmentele rămase din seria de jos a picturilor bisericii (fig. 4). Pupilele mult mai mari nu mai sunt încercuite de albul ochiului.



Fig. 4

pleoapa inferioară e subliniată cu o a doua linie, iar privirile expresive, aproape extatice, au adesea o anumită direcție, cum se poate vedea la sfântul din dreapta, a cărui privire e îndreptată în sus. Desenul nasului, al gurii, al bărbiei, cu atât de multe umbre la figurile din biserică,

³⁹ Wilpert, loc. cit, p Tahre 1011”. ^

⁴⁰•• - R. de Fleury: La Sainte Vierge, II, P- «>••

reflectând ceva din observarea vie a naturii, în cripta este schematizat întocmai ca și chipul lui Iisus de la S. Clemente (scena Coborârii în Limb) din același secol⁴¹. La fel de caracteristică este și forma pieptănăturii: cu părul tăiat scurt pe frunte, cu tendința de a-i da un caracter ornamental în secolul al XI-lea - lucrul poate fi observat și la figura din mijloc a reproducerii noastre (fig. 4) - iar în secolul al X-lea⁴², cu șuvițe groase, paralele, întrerupte la mijloc de două-trei șuvițe trase spre spate. Mai adaug și paliumul sacerdotal pe care îl poartă sf. Urban - două fâșii ce coboară de pe umeri și se unesc în una singură, având de fiecare parte câte trei cruci, absolut caracteristice pentru secolul al X-lea - și, în sfârșit, modul specific de a desena mâinile cu câteva linii negre pentru contururi și cu firicele roșii pentru a indica articulații e. Tot acest ansamblu elimină orice posibilitate ca pictura subterana de la Callareila să fi fost făcută în același timp cu frescele din biserică și indică hotărât ca datează din secolul al X-lea. Acesta este motivul pentru care am afirmat ca și consacrarea bisericii, atribuită până acum lui Pasquale I, trebuie considerată tot din aceași secol.

Atât pictura subterană cât și aceste figuri rămase din planul inferior al frescelor din biserică au scăpat cu totul neatinse de reparațiile din 1634, ceea ce nu - s-a întâmplat cu restul picturilor, care trebuie examinate atent înaintea oricărei descrieri. Urmele penelului din secolul al XVII-lea se dezvăluie uneori cu multă ușurință. Alteori însă, ascunse sub patina timpului, trebuie să fie descoperi e. În general, se disting două straturi prin transparența culorii, care diferă calitativ. Culorile mai vechi, stinse și deschise, au acea transparență dulce-pe care o imprima întotdeauna procedeul *al fresco*. Celelalte, suprapuse, și bi neînțeleș necontopite cu pasta (jalcaroasă a peretelui, sunt mai

41 W. de Crilneisen: Sainte Mane AnUqae, Roma, 191 , p.

42 Wilpert, pl. 229/2, 224. '

groase și mai tulburi. ROsm es e în o deauna mai tare, fără să fie clar, galbenul e opac și murdar, verdele și a as ru destul de închise. În unele scene mai deteriorate de trecerea timpului, culorile noi, puțin aderente, s-au șters, lăsând să se vadă dedesubt liniile mai accentuate ale vechii fresce. E însă destul de greu să distingi aceste nuanțe, în special în scene e foarte deteriorate. O deosebire mai precisă între ce e autentic și ce e reușă poate fi făcută numai prin examinarea atentă a facturii acestor două straturi de pictură. Criteriile cele mai sigure sunt următoarele:

a *Umbrele*. Pictura din secolul al XI-lea este caligrafiată. Desenul aplicat pe tencuiala încă umedă era apoi acoperit în mod egal de culoare, ara o preocupare pentru reliefuri. Relieful se obținea pe urmă cu ajutorul lumini or a e, roșii sau verzi care însoțeau în general liniile negre, roșii, „posch sau „venedae ale desenului⁴³. La Caffarella, bi neînțeles, aceste pete luminoase au dispărut astăzi. Liniile conturelor au rămas însă clare, caracterizând cu precizie o ce scăpat de retușări. Câteva exemple: Fecioara din scena Nașterii (fig.), ce două scene din fig. 7, scena cu Cina cea de taină (fig. 10) retc. Retușările din seco u al XVII-lea sunt toate caracterizate prin umbre care întăresc liniile formelor! relief. Așadar, în locul tehnicii caligrafice, tehnica modernă a clarobscuru u. Exemplele cele mai evidente se găsesc în scena Răstignirii (fig. 13), a *bugu* în Egipt (fig. 8), a închinării Magilor (fig. 9) etc.

b - *Desenul*. Examinarea lui poate completa observațiile de mai sus cu privire la umbre. Mult mai naiv și convențional, desenul din secolul al XI-lea prezintă adesea deformări și greșeli pe care pictorul din secolul al XVII-lea le-a îndreptat oriunde a fost posibil. Voi atrage

43 Iheophilus Presbyter: *Diversarum artium schedula*. Ed. l'Escalopier, Paris, 1843. Liber primus.

atenția asupra formelor cu totul naive din scenele următoare: Vestirea păstorilor (fig. 7), Intrarea în Ierusalim (fig. 11), Cina cea de taină (fig. 10), în comparație de pildă cu scena Răstignirii (fig. 13). O adevărată cheie în privința aceasta este desenul mâinilor, atât de neglijat în secolul al XI-lea, încât în scena Vestirii păstorilor (fig. 7), pastorul din primul plan în dreapta, ținând palmele deschise în afară, are totuși amândouă degetele mari desenate la stânga. De comparat cu mână fină a Fecioarei din Fuga în Egipt (fig. 8)...

e - în sfârșit, un criteriu nu mai puțin sigur este observarea petelor roșii de pe obrajii multor figuri, procedeu propriu secolelor XI - XIII pentru a înviora figurile⁴⁴. La Caffarella, cele mai multe figuri care au rămas intacte păstrează încă acest semn al epocii. Exemple în scenele: Vestirea păstorilor (fig. 7), Intrarea în Ierusalim (fig. 11), Convertirea și botezul lui Valerian (fig. 17) etc. Bazându-ne pe aceste observații, vom putea acum să circumscriem cu destulă precizie retușările târzii din fiecare tablou în parte.

3. Iisus binecuvântând (fig. 5). Chiar în fața ușii de intrare, deasupra altarului și în partea opusă mării fresce cu Răstignirea, Iisus în slavă este reprezentat ca în picturile absidale din vechile bazine. În mijlocul unui peisaj monoton, pe care îl vom vedea reprodus în toate celelalte scene - câmpie unduită și verde pe care apar ici

44 Grieneisen: *Sainte Marie Antique*, p. 158. Procedeu poate fi observat, de pildă, în frescele din sec. al XI-lea de la S. Angelo in Formis, vezi Kraus: *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*. ("Jahrbuch der K. Preuss. Kunsts", Berlin, 1893, pl. 1), la San Vincenzo in Galliano, fresce tot din sec. al XI-lea (Toesca: *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Hoepli, 1912, fig. 33), la Sfinții Abbondio și Abbondanzio de la Rignano Flaminio lângă Roma, tot din sec. al XI-lea (Domenico Tumiati: *La chiesa dei SS Abb. ed Abb.*, în „L'Arte”, 1898, p. 12—14), la S. Giovanni a Porta Latina, din sec. al XI-lea (Wilpert, pl. 259), etc.

și colo mici smocuri de iarbă – Iisus pe tron face gestul binecuvântării. Figura lui, cu păr castaniu lung până pe umeri, despărțit la mijloc de o. cărare, cu frunte îngustă, arcuri mari ale sprâncenelor, nas drept și lung ieșind în relief



deasupra bărbiei și a mustăților stufoase, care îi dau un aspect de maturitate deplină, amintește figura Mântuitorului din mozaicul absidal de la Sfinții Cosma și Damian. Aceeași vârstă a personajului, aceeași severitate în înfățișare, aceeași atitudine rigidă, dar fără spiritualitatea privirii din mozaic, unde ochii enormi, subliniați de albul care-i înconjoară complet, par să privească dincolo de lucruri.

Kraus a denumit această reprezentare romană a Mântuitorului portretul al treilea, deosebindu-l de primul portret al lui Iisus, tânăr și fără barbă, întâlnit mai ales în catacombe, și de cel de al doilea, cu barbă și mustăți, totuși tânăr, frecvent în special până în secolul al IX-lea⁴⁵. Este desigur o influență a figurii severe și vârstnice a Cristoșilor bizantini. În secolele X și XI, acest mod de reprezentare a Mântuitorului e destul de frecvent la Roma. S. Maria în Pallara, S. Maria Antiqua, S. Paolo oferă tipuri asemănătoare cu cel de la Caffarella⁴⁶. Gestul de binecuvântare al lui Iisus e cel grecesc, generalizat după secolul al VIII-lea. În mâna stângă ține cartea sfântă, împodobită poate altă dată cu pietre scumpe, astăzi dispărute sub culoarea nouă. Nimbul crucifer nu mai este autentic, după cum nu mai e autentică nici culoarea veșmintelor. Mântuitorul este desculț, iar tronul său, care

45 Kraus: Die Wandgemälde der S. Sylvesterkapelle, p. 9 și Real-Encyklopädie, II, p. 24.

46 Wilpert, pl. 224, 228/1 151. _

acum nu mai poate fi văzut decât în copiile Barberini, e împodobit cu sculpturi. De o parte și de alta, tot desculți, cu obișnuitul costum – tunică și mantie – se află sfinții Petru și Pavel. Copiile Barberini mai reproduc încă în inscripții numele lor, astăzi șterse. Au figurile tradiționale în iconografia romană: sf. Petru bătrân, cu barbă mică și păr scurt, ținând în mâna stângă cheile; sf. Pavel mai tânăr, cu fața mai prelungă și barba mare, ținând în mâna stângă Evanghelia, în sfârșit, în spatele Mântuitorului, în picioare pe o colină, doi îngeri din care însă n-a mai rămas nimic autentic.

Pictura este aproape în întregime retușată. Vechiul desen a fost totuși respectat în general, improspătându-se mai ales culorile și umbrele. Dar partea inferioară a tabloului, atacată de timp, a pierdut retușurile, dând la iveală câte ceva din vechile linii ale frescei.

u Bunavestire (fig. 6). Reprezentarea acestei scene, cu care începe de obicei ciclul evanghelic, poate fi redusă în general la trei tipuri principale, inspirate mai curând din Evanghelia apocrifă a lui Iacob⁴⁷, decât din Evanghelia lui Luca, unde amănuntele despre Bunavestire sunt foarte puține: 1. Îngerul se arată Mariei lângă fântână⁴⁸; 2. Îngerul se arată Fecioarei care toarce purpura 3; 3. Îngerul se arată Mariei care nu toarce. Acest din urmă tip, cel mai fidel Evangheliei, este și cel de la Caffarella.

În fața casei Mariei. Intrarea se vede în dreapta, între două coloane ionice. Peisajul, câmpie înverzită. Maria șade pe un jilț împodobit cu pietre scumpe. *Palia* îi acoperă capul, căzând pe umeri. Schițează o mișcare, cu corpul

47 Luca, 1, 26—38. Protoevangelium Jacobi, în *Evangelia apocrypha*, ed. Tischendorf, Lipsiae, 1876, cap. XI, p. 21.

48 Cea mai veche reprezentare cunoscută se află pe o legătură de carte în fildeș, din sec.

— VI, păstrată la Domul din Milano. Vezi R. -Garrucci: *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*. Prato, 1873— 1880, pl. 454.

ușor întors spre dreapta, iar gestul mâinii drepte și expresia figurii denotă timiditatea °.

Mâna stângă, cu arătătorul întins în jos, face semnul caracteristic încă din secolul al VI-lea, pentru bunavestire îngerul îi apare din stânga, aducându-i vestea. Este tipul obișnuit, aproape neschimbat de-a lungul veacurilor: cu stânga ține pe umăr varga, făcând cu dreapta semnul tradițional al bunăvestirii, abia oprit din mers, cu genunchiul îndoit. În ușa casei se ivește slujnica Mariei, dândia o parte perdeaua și privind curioasă. Este un personaj care apare tot mai des în Bunăvestirile din secolele X și XI⁴⁹. La Roma, el apare însă pentru prima oară la Caffarella. O a doua reprezentare similară nu se cunoaște decât în secolul al XII-lea la S. Giovanni a Porta Latina, dar unde slujnica nu se întâlnește în scena Bunăvestirii, ci în aceea a Vizitației⁵⁰. În sfârșit, deasupra

49 Wilpert notează drept cea mai veche reprezentare a acestei slujnice figura din Bunăves- tirea de pe crucea de email de la Sancta Sanctorum, din secolul al IX-lea (Wilpert, p.748). Ea poate fi întâlnită însă și mai devreme. În sec. al VIII-lea o găsim de două ori pe o legătură de carte în fildeș, care se află la Muzeul de arte decorative și industriale din Bruxelles.

O dată în scena Bunăvestirii, ridicînd perdeaua ușii, ca pentru a păzi intrarea, apoi în scena Vizitației, unde apar două slujnice, de o parte și de alta. Același personaj poate fi văzut și pe o legătură de carte tot în fildeș la Bodleian Library din Oxford, sec. VIII — IX. Vezi A.

Goldschmidt: *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaisern*, Berlin, Cassirer, 1914, pl. 2 și 5. R. de Fleury citează de asemenea o piesă de fildeș din sec. al VI-lea, de la Paris, despre care nu dă însă nici o indicație: R. de Fleury, *La Sainte Vierge*, I, p. 93. Mai trebuie spus că Millet, care atribuie și acest motiv Orientului sirian, îl găsește pe monumente și mai vechi, în Capadocia, unde slujnica nu apare doar în Bunavestire, ci adeseori și în Vizitație și chiar în închinarea Magilor. Tot Millet oferă însă explicația acestui element în Occident și prin Evanghelia apocrifă a lui Matei, care, cum se știe, aparține Occidentului. Millet, op. cit. p. 90—91.

50 Wilpert, p. 747, pl. 252—255; P. Styger: *La decorazione a fresco del XII secolo della chiesa di S. Giovanni ante portam Latinam*, în „Studi

se poate vedea segmentul de cer în obişnuitul simbolism medieval: un cerc în care sunt incluse una sau mai multe stele⁵¹. Retuşarea ulterioară le-a acoperit însă cu nişte pete fără sens.

Scena, deşi retuşată, este totuşi în parte autentică. Retuşările s-au făcut mai ales la arhitectură şi veşminte. Dar vechile linii s-au păstrat, pictorul din secolul al XVII-lea limitându-se doar să le întărească.

5. Naşterea (fig. 6). În general, există pentru această scenă două tipuri de reprezentări, inspirate ca aproape toate scenele din viaţa Mariei, din Evangheliile apocrife; unul, mai frecvent până în secolul al XII-lea, îl reprezintă pe Iisus în iesle, fără o determinare precisă a cadrului, sau indicând interiorul unei case, ori chiar un peisaj de câmpie; celălalt, mai frecvent după secolul al XII-lea, prescris şi de manualul de iconografie bizantină⁵², reprezintă scena Naşterii aşa cum este descrisă în Protoevanghelia lui Iacob⁵³, într-o peşteră. La Caffarella s-a preferat primul tip⁵⁴.

În mijlocul peisajului câmpenesc, Maria şade alături de iesle, pe un culcuş caracteristic bizantin: o saltea fără pat. Iisus, înfăşat, e în ieslea de lângă care nu lipsesc animalele profetice, boul şi asinul. De o parte şi de alta, doi îngeri pe jumătate ascunşi de colinele cu care se

Romani", an. II, fasc. 4 — 5, p. 290 — 291.

51 O reprezentare foarte clară în: *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti Venciclopedia medioevale di Rabano mauro*, Montecassino, 1896, pl. 49. Arcuş Coelis.

52 Didron: *Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine*, Paris, 1845, p. 157— 158.

53 Loc. cit. cap. XVIII, p. 33.

54 La Roma, acest tip poate fi văzut şi în secolul al XII-lea la S. Giovanni a Porta Latina; în secolul al XIII-lea, mozaicurile lui Torriti de la S. Maria Maggiore şi ale lui Cavallini de la S. Maria in Trastevere reprezintă celălalt motiv, acela al grotei, care devine apoi aproape constant.

termină peisajul. În primul plan la dreapta, Iosif șade gânditor, cu capul sprijinit în palmă. E desculț și, desigur printr-o neatenție a celui care a retușat pictura, poartă tonsura ecleziastică.



Eig. 6

La stânga, simetric cu el dar în proporții mult reduse, este reprezentată scena tradițională a spălării lui Iisus. De o parte și de alta a vasului în formă de cupă, cele două femei evreice de care vorbește Protoevanghelia una dintre ele toarnă în vas vreo esență, cealaltă îl spală pe noul născut, care face semnul binecuvântării⁵⁵. Deasupra întregii scene, arcu cerului cu steaua care trimite raze asupra pruncului sfânt. Mai menționez ornamentul de pe iesle, cu frunze de palmier, frecvent în picturile secolelor X și XI⁵⁶.

Toată scena a fost foarte puțin retușată. Atât Maria cât și scena îmbăierii lui Iisus sunt aproape intacte. Cel mai mult a suferit imaginea lui Iosif, care este refăcută în întregime.

(5. Vestirea păstorilor (fig. 7). Toată scena este descrisă în Evanghelia⁵⁷. Reprezentarea cea mai frecventă

55 Scena îmbăierii, destul de veche, nu lipsește aproape din nici o reprezentare a nașterii lui Isus, pînă în sec. al XIII-lea. Ea mai poate fi văzută la Roma, din sec. al XH-lea, la S. Giovanni a Porta Latina. După sec. al XIII-lea însă, nu mai apare decît rar.

56 Același ornament, la sfîrșitul secolului al X-lea, în frescele de la Goldbach am Bodensee. Vezi Kraus: Die Wandgemälde der S. Sylvesterkapelle, p. 19; și într-un codice de la începutul secolului al XI-lea de la Biblioteca Ambrosiana din Milano. Vezi A. Munoz: Miniatura della scuola di Colonia, în „L'Arte”, 1908, p. 214.

57 Un instrument similar într-o miniatură din sec. al XI-lea, într-un codice aflat la Bibi. municipală din Mantova. Vezi Toesca, op. cit., fig. 50.

o leagă, însă de aceea a Nașterii și adesea de a închinării Magilor. La Caffarella e însă de sine stătătoare, referindu-se doar la momentul vestirii păstorilor. A

Câmp deschis. Câteva pietre grămadite în mijloc. La stânga, staulul oilor, iar în fund coliba păstorilor. Nu lipsește nici amănuntul realist al sacului de brânză agățat de grindă, vizibil, în copiile Barberini. Scena e animată. Pastorii sunt surprinși de apariția îngerului în mijlocul unei petreceri. Cel care cânta din lăută nici n-a băgat de seamă și continuă să joace. În schimb, ceilalți trei sunt foarte impresionați, pe de o parte speriați, pe de alta bucuroși. Câinele, lătrând către înger, dă și mai multă viață scenei. Îngerul se desprinde în zbor



din curcubeul care-l însoțește și face semn că vrea să vorbească. Nu poartă varga obișnuită. Veșmintele lui sunt cele cunoscute. Păstorii poartă tunici scurte, încinse la brâu, pantaloni strâmți pe picior, unul are un fel de pelerină de blană, un altul o pălărie. Lăuta are o formă caracteristic medievală, pe care n-am întâlnit-o înainte de secolul al XI-lea.

Întreaga scenă, absolut lipsită de retușări, este nu numai una dintre cele mai autentice, dar prin libertatea de stil cu care e tratată – fără urmă de forme tradiționale bizantine, însuflețită de mișcări îndrăznețe, chiar când sunt realizate fără îndemănare (măinile păstorului sunt desenate cu degetele greșite), și nu lipsită de o anumită poezie proaspătă și ingenuă – face parte din începuturile cele mai caracteristice ale noii arte italiene. Dintre frescele de la Caffarella, scena aceasta e poate cea mai prețioasă și prin valoarea ei estetică.

7. Călătoria Magilor (fig. 8). Istoria venirii Magilor la Betleem e povestită aproape fără deosebiri și de

Evangelhie și de Protoevangelhie⁵⁸. Singurul amănunt diferit este că în Protoevangelhie Magii îl găsesc pe noul născut într-o peșteră. Pictura religioasă a închipuit din aceste texte patru scene: Călătoria Magilor, prezentarea lor la Irod, închinarea Magilor și, mai rar, întoarcerea lor.



La Caffarella găsim două din aceste momente: călătoria și închinarea. Primul, mai rar ca scenă de sine stătătoare, mai fusese o dată pictat la Roma, într-o compoziție aproape identică, la S. Maria în Pallara, către sfârșitul secolului al X-lea⁵⁹. Doar veșmintele Magilor erau mai bogate.

Câmpie cu flori. La orizont coline mici. Magii au ajuns la Betleem. Se văd la dreapta poarta și zidurile orașului. Deasupra, în mijloc, arcul cerului și steaua enormă, „strălucind printre celelalte și întunecându-le așa de tare, încât nu se mai vedeau”⁶⁰. Cei trei Magi sunt poate cuprinși de o mare fericire, deoarece steaua s-a oprit. Privesc în sus cu capul dat pe spate, și gesturi largi le exprimă gândurile. Poartă obișnuitele veșminte persane: tunică scurtă încinsă în talie și tivită cu o fâșie de purpură, hlamidă, pantaloni strânși pe picior (numai unul dintre ei are ciorapi care îi ajung până sub genunchi), papuci și bonete frigiene, ceea ce e o caracteristică a timpului⁶¹. Doi

58 Matei, 2, 1— 12. Protoev. Jacobi, loc. cit, cap. XXI, p. 40.

59 Cod. Vat. lat. 9071, fila 236. Reproducerea în Wilpert, p. 765, fig. 334.

60 Protoev. Jacobi, loc. cit., cap. XXI, p. 41.

61 La Roma, boneta frigiană este caracteristică pentru Magi pînă în secolul al XI-lea, cu rare excepții (în sec. al VIII-lea, la S. Maria Antiqua, ei poartă coroane regale: Wilpert, pl. 161/2, 152). La S. Giovanni a Porta Latina mai poartă încă bonete. Începînd din sec. al XII-lea, toate reprezentările sînt cu coroană regală.

dintre ei au sceptru. Inscripțiile, care se pot vedea încă, le indică și numele: cel din dreapta, bătrân cu barba albă, Melchior. Cel din stânga, cu barbă mică neagră, Baltazar, iar cel tânăr din mijloc, Gaspar. Este o mică inversare, fiindcă de obicei Gaspar e bătrânul, Melchior cel matur și Baltazar cel tânăr. În rest, scena nu prezintă nimic neobișnuit, și a fost prea retușată ca să i se mai poată acorda vreo importanță.

55. Închinarea Magilor (fig. 9). Ca și pentru nașterea lui Iisus, care de altfel e adesea contopită cu această scenă, există și pentru închinarea Magilor două tipuri principale: unul, mai frecvent până în secolul al XII-lea, fără o regulă precisă în privința cadrului; celălalt, în special după secolul al XII-lea, situând scena în interiorul unei peșteri. La Caffarella este primul tip, de altfel tradițional la Roma, unde încă din secolul al VIII-lea, la S. Maria Antiqua, scena era compusă aproape identic cu cea de la Caffarella⁶².

În mijlocul peisajului deluros îndrăgit de pictorul acestor fresce, Maria pe tron ține pruncul pe genunchi. Cei trei Magi se apropie din stânga și îi prezintă darurile. Melchior, mai tânăr decât în tabloul precedent, cu capul descoperit, întinde un vas de aur; Gaspar și Baltazar, aici amândoi fără barbă și foarte tineri, aduc tăvi cu smirnă și tămâie. Veșmintele lor sunt tot orientale, însă deosebite ca detalii de cele din scena precedentă. Dintre coline se înalță, înconjurat de nori, îngerul care îi călăuzește, înlocuind aici steaua. Este o preferință a evului mediu. Între secolele VIII și XI, la Roma, îngerul se întâlnește aproape pretutindeni, uneori însă împreună cu steaua⁶³. În sfârșit, în spatele Fecioarei și ieșind tot de după o colină, sfântul Iosif, astăzi aproape șters.

62 Wilpert, pl. 161/2. ^

63 Ibid., pl. 152. Același lucru într-o pictură de la sfârșitul sec. al XI-lea din Grota îngerilor de la Magliano Pecorareccio: ibid., fig. 334, p. 766.

Prea multe retușări nu ne mai îngăduie nicio siguranță în privința detaliilor stilistice. În unele părți ale tabloului, ele au fost absolut radicale. Fecioara și pruncul, de pildă, sunt total refăcuți, nemaipăstrând nimic din vechile linii. Rouhâult de Fleury, care pare să fi examinat această frescă și cu procedee tehnice, asigură că doar figura Fecioarei și aceea a pruncului ar fi noi și că, în schimb, bonetele Magilor de pildă ar fi intacte⁶⁴. Dar adevărul este că n-a mai rămas aproape nimic autentic. Așa ne explicăm deosebirea în îmbrăcămintea și figurile Magilor din acest tablou față de cele precedente, tonsura sfântului Iosif e arc apare doar în retușări, lipsa aureolei pruncului, care ar fi. trebuit să aibă nimbul crucifer, atitudinea și mai cu seamă goliciunea lmniciodată întâlnite în secolul al XI-lea și, în sfârșit, figura, atitudinea și îmbrăcămintea Mariei, care dovedesc evident factura moderna.



Fig. 9

9 Visul lui Iosif (fig. 7). Scena e indicată în Evanghelia lui Matei⁶⁵, i redată întotdeauna simplu: Iosif e vizitat în timpul somnului de „gej care îl îndeamnă să plece

64 R. de Fleury: Les saints de la messe, I, p. 53.

65 Matei, 2, 14- 15. ^

Protoev., loc. cit., cap. XVII, p. 32. _ . .

Vezi de pildă cele două miniaturi din Hortus deliciarum (ed. Straub și Keller, pl. și

27 bis), care diferă doar prin lipsa pruncului în una din ele. .

Dar nu si în Orient, unde Millet îi situează originea. După el, ar fi și acesta un motiv

creat în Capadocia și Palestina, intrat apoi în toată iconografia creștină. Ibid, p. 155- 150.

în Egipt. Singura variație o o eră culcușu u Iosă în reDrezențările vechi, Iosif dormea întins pe pământul gol, mai târziu Caffarella face parte din această categorie – culcușul are forma cai-ctenstaca a – telei bizantine. În reprezentările ulterioare secolului al XI-lea, Iosif e de oDice întins pe un pat, împodobit uneori cu o draperie⁶⁶. Gruneisen observa ca în secolele XI – XIII Iosif este reprezentat de preferință culcat pe spate imă” ginea de la Caffarella nu face excepție de la această regulă. Îngerul e iden ic cu cel din tabloul 6, având aici și vergeaua, care poate ca nu lipsea n reprezentarea cealaltă, astăzi deteriorată. Peisaj deluros. În stânga, intrarea casei lui Iosif, cu o arhitectură realistă puțin obișnuită în reprezentările bizantine. fd de autentică cu aceea a Vestirii păstorilor, sub care este situată. Veșmintele lui Iosif par să fi suferit foarte puține retușuri, dar fără să se fi alterat ceva din caracterul picturii vechi. Aceasta este și ea dintre cele mai prețioase de la Caffarella.

10. Funa în Egipt (fig. 8). Evangheliile nu ne dau nicio descriere a acestei scene. Evanghelia lui Matei amintește doar fuga Reprezentarea a fost însă creată după descrierea călătoriei la Betleem dată de Protoevanghelia lui Iacob. Așa se explică cvasi identitatea acestor scene în mai toate reprezentările și, mai cu seamă, ciudata prezență a tânărului care însoțește sfânta familie în fuga spre Egipt. Este vorba desigur de o confuzie cu fiul lui Iosif care, după Protoevanghelia lui Iacob, îi întovărășește la

Gruneißen, loc. cit., p. 78.

Matei, 2, 16- 18.

Protoev., loc. cit., cap. XXII, p. 24.

Poate fi văzut, mai rar, și în pictura occidentală; de pilda la S. Angelo m For (pl. 3), la S. Giovanni a Porta Latina (Styger, loc. cit. p. 297), sau m miniaturile codicelu din Rossano (Munoz: II codice purpureo di Rossano, Roma, 1907, pl. 1).

⁶⁶ Wilpert, II, p. 769.

Betleem. Scena este de altfel caracteristică pentru secolele X și XI. Mai înainte, ea apare destul de rar în Occident. În orice caz, la Roma este reprezentată pentru prima oară în secolul al VIII-lea la S. Maria Antiqua. Gruneisen deosebește două tipuri principale după dispunerea personajelor: unul, în care Iosif duce asinul de căpăstru, iar imarul îl urmează; celălalt, care se poate vedea atât la S. Maria Antiqua cât și la Caffarella, în care rolurile acestor două personaje sunt inversate⁵.

O descriere amănunțită a picturii de la Caffarella e de prisos, pentru că tabloul este mai mult decât retușat. Cu toate astea, pentru comparația cu celelalte tablouri, voi sublinia reprezentarea pruncului, fără nimb, ca și în tabloul retușat al închinării Magilor; figura lui Iosif și a Fecioarei, evident moderne, desenul fără cusur al mâinilor, modul de tratare a umbrelor veșmintelor ca și reprezentarea zidurilor din dreapta sunt cu totul diferite de acelea din tabloul 7 (fig. 7), de pildă, unde sunt fără îndoială autentice, toate aceste caractere se întâlnesc numai în scenele refăcute în secolul al XVII-lea.

Uciderea pruncilor (fig. 9). Scena descrisă de Evanghelia lui Matei a fost pictată la Caffarella în toată cruzimea ei. Lipsește episodul urmăririi Elizabetei, povestit în Protoevanghelie 7 și reprezentat adeseori în pictura bizantină. Astăzi pictura e în mare parte ștersă, dar poate fi reconstituïta pe baza copiilor Barberini.

În dreapta, tronul lui Irod era așezat în fața intrăm în palat care nu diferă de celelalte arhitecturi de la Caffarella. În costumul obișnuit al demnitarilor romani, el ține amândouă mâinile ridicate. În fața lui, doi ucigași înjunghie pruncii cu pumnalul. Cruzimea medievală se vedește în gestul celui care lama în pieptul unui copilăș. Un alt copil zace ucis la picioarele lui Irocy n sfârșit, trei femei în atitudini diferite și expresive, care dovedesc simțul estetic al pictorului, își manifestă disperarea sau

încearcă să-și apere pruncii.

Deși tabloul e astăzi foarte șters, se vede că a fost în întregime retușat. Femeia din stânga nici nu poartă măcar obișnuitul costum clasic, ci o rochie cu mâneci și corsaj de modă italiană, care desigur e opera pictorului ulterior.

Celelalte personaje sunt și ele tot atât de retușate. E de ajuns să privești mâna ce înfige pumnalul, care se mai vede încă în mijlocul tabloului. Așadar, valoarea acestuia este nulă în ceea ce privește stilul pe care îl căutăm în frescele analizate.

Învierea lui Lazăr (fig. 10). Toate amănuntele din această scenă sunt menționate în povestirea evanghelistului Ioan **1**. Scena este dintre cele mai vechi în pictura creștină. În general, se pot deosebi două tipuri, după forma mormântului lui Lazăr. Unul, inspirat direct din Evanghelie, frecvent mai ales în pictura orientală, reprezintă mormântul în formă de peșteră². Al doilea, în care mormântul apare sub formă de edicul roman, adesea ca un mic templu, poate fi considerat drept tipul caracteristic roman, deoarece crearea lui își are originea în pictura din catacombe. Acesta este și tipul de la Caffarella.



10

Iisus în centrul scenei, cu nimbul crucifer și chip fără barbă, ca în toate scenele cu minuni, în tunică și pallium, ținând în mâna stângă un sul, face cu dreapta semnul vorbirii, adresându-i-se lui Lazăr. În spatele lui, Petru și i orna și ei cu suluri în mină, Toma făcând semnul grecesc al vorbirii. Amândo-smt desculți, ca și Iisus. În stânga, mormântul deschis de unde apare Lazăr, miașurat cu lințoliul în formă tipică de mumie. Lângă el, un personaj

care nu este Lazăr – cum crede Mons. Wilpert⁶⁷ – ci un evreu, susține acoperământul mormântului⁶⁸. În spatele lui, un grup compact de evrei în tunici încinse la brâu. Unul dintre ei, arătând către Lazăr, își astupă nasul cu mâna. Este amănuntul realist care nu lipsește aproape din nicio reprezentare și în care cuvintele evanghelice ale Martei: „Doamne, a început să miroasă, că este de patru zile”, sunt aici atribuite unuia dintre cei prezenți. În sfârșit, Marta și Maria sunt prosternate la picioarele lui Iisus. Una îi sărută piciorul, cealaltă, răsucită într-o atitudine nefirească ce trădează desenul stângaci al vechiului pictor, privește uluită apariția lui Lazăr.

Scena este dintre cele autentice. Retușări sunt puține și fără importanță; mâinile personajelor, veșmântul femeii din primul plan, foarte puțin îmbrăcămintea lui Iisus, liniile îngroșate ale veșmintelor apostolilor. Restul e aproape intact.

Intrarea în Ierusalim (fig. 11). Scena, destul de veche, prezintă în genere două variante: una în care Iisus stă călare pe măgăruș; cealaltă, introdusă mai târziu și probabil sub influența reprezentării Fugii în Egipt, în care Iisus călărește ca femeile⁶⁹. Atât o variantă cât și cealaltă continuă să fie reprezentate paralel în tot evul mediu, fără preferințe speciale⁷⁰. La Caffarella a fost aleasă a doua

67 Op. cit., p. 800. ^ ^ _

68 Manualul bizantin descrie tot astfel scena: „în fața lui [a muntelui], un mormânt; piatra care îl acoperea este dată la o parte de un om. Lazăr stă în picioare în mijlocul mormântului, etc.”. Didron, Manuel, p. 185. Dealtfel și povestirea biblică concordă cu această descriere.

69 Acest din urmă motiv apare pentru prima oară la Roma în secolul al XIII-lea, într-un

mozaic al lui Ioan al VII-lea din bazilica Vaticană. Copia ulterioară în Wilpert, fig. 113* Se mai întâlnește și în secolul al XII-lea, la S. Giovanni a Porta Latina; ibid, pl. 252 255

70 Prima variantă', de pildă, putea fi văzută la Roma către sfârșitul secolului al X-lea, la S. Maria in Pallara. Vezi Wilpert, fig. 389.

variantă.

Peisaj puțin deluros. În stânga, o ciudată reprezentare a zidurilor și porții Ierusalimului. Orașul se vede în același timp și vertical și orizontal, după un foarte vechi mod oriental de reprezentare. Zidul de centură și crenelurile orașului sunt redade, așa zice, în proiecție orizontală, prin arcul dințat desenat deasupra porții. Chiar în arc, cu același arhaism naiv de reprezentare arhitecturală, sunt desenate în miniatură câteva profiluri de clădiri, închipuind probabil casele din Ierusalim. Mântuitorul, cu nimb crucifer, barbă mică și plete lungi, în obișnuitul costum și desculț, e arătat din față, așezat pe asin, binecuvântând poporul cu mâna dreaptă. De dinapoia colinei, Petru și Ioan îl urmează ca și în scena precedentă. Ioan ține în mână un sul, și desigur că înaintea retușărilor, atât Petru cât și Iisus aveau asemenea suluri. Pictorul de mai târziu i-a adăugat lui Petru și tonsura ecleziastică. Din gestul mâinii sale se poate înțelege slăvirea lui Iisus de către apostoli. În urma Mântuitorului răsar flori, în vreme ce la poarta cetății mulțimea se îmbulzește ieșindu-i în întâmpinare. Doi copii în tunici strâmte aștern veșminte pe drum. Alții în fața porții îl primesc cu osanale, și de-a lungul zidurilor se adună mulțimea. Pictorul n-a uitat nici episodul care nu ține de intrarea în Ierusalim dar, prin obișnuință, a rămas adesea legat de această reprezentare: episodul lui Zaheu cel mic de stat, care vrând să-i vadă pe Iisus, se suie într-un smochin⁷¹. Tabloul a fost retușat. Cu toate acestea au rămas unele lucruri autentice. Au fost modificate în general veșmintele, desenul mâinilor, toată înfățișarea sfântului Petru, poate și figurile evreilor, și cu siguranță animalul. Liniile vechu picturi au fost însă respectate, cum se poate vedea mai cu seamă din arhitectura, toarte puțin schimbată e și figura lui Iisus, care mai are încă pe obraji petele roșu caracteristice ale

71 Luca, 19, 1—5.

vechii picturi.



Fig. 11

Spălarea picioarelor (fig. 11). În secolul al IV-lea, când această scenă a apărut pentru prima oară pe sarcofage, ea reprezenta numai cele două personaje principale, Iisus și Petru. Iisus avea ștergarul pe umăr, iar Petru căuta să-i oprească. Completată și modificată cu timpul, scena a ajuns la o formulă tipică, respectată în tot evul mediu. Este tocmai cea de la Caffarella. Și a rămas atât de tipică, încât poate fi întâlnită aproape identic chiar și în cele mai mici amănunte, până la sfârșitul secolului al XV-lea⁷².

În contradicție cu Evanghelia, scena se desfășoară întotdeauna în aer liber. Cei doisprezece apostoli, îngrămădiți cu stângăcie unul într-altul (cinci dintre ei sunt indicați doar prin nimburi), stau pe un fel de bancă lungă. Atitudinea lor exprimă emoția produsă de cuvintele Mântuitorului. Doi dintre ei fac gesturi e tipice în mai toate reprezentările acestei scene. Unul pare să-și dezlege sandalele pe care nu le are, iar în capul băncii, Petru, căruia Iisus îi șterge piciorul, face gestul ce sugerează cuvintele din Biblie: „Doamne, nu numai picioarele, ci și mâinile și capul”. Iisus, aplecat asupra vasului, îi șterge picioarele cu veșmântul său. Acest amănunt e mai rar. În primele reprezentări, Iisus ținea de obicei ștergarul pe umăr. Mai târziu, și conform cuvintelor biblice, îl avea încins la brâu ca un șorț. Așa este indicat și în manualul

⁷² O reprezentare similară, aproape identică cu cea de la Caffarella, se vede într-o miniatură dintr-un manuscris din secolul al XV-lea, de la Biblioteca Națională din Paris, s. 17325. Reproducere în R. de Fleury: L'Evangile, pl. 75, 2.

bizantin⁷³. Aceasta e singura deviere față de tipul uzual, făcută de pictorul de la Caffarella.

Tabloul, deși poate că n-a scăpat nici el neatins în secolul al XVII-lea, s-a șters treptat cu timpul, până ce a pierdut tot stratul de culoare al retușării. Ceea ce se mai poate vedea acum este fără îndoială opera autentică a pictorului din secolul al XI-lea. Poate că dacă s-ar spăla cu grijă fresca, s-ar putea scoate la lumină tabloul, astăzi destul de întunecat.

Cina cea de taină (fig. 10). Dintre toate variantele evanghelice ale acestei scene⁷⁴, pictorul nostru a preferat povestirea lui Ioan. Amănuntul cu Iuda, căruia Iisus îi întinde bucata de pâine, este o indicație suficientă în acest sens⁷⁵. Toată scena e de altfel interesantă prin unele inovații care apar la Caffarella pentru prima oară.

O masă lungă încărcată cu pâini și blide cu pește, obișnuitele simboluri euharistice, pocale, cuțite, solnițe etc. în jurul mesei, înghesuiți ca în scena precedentă, cei doisprezece apostoli. Scena reprezintă momentul în care Iisus, întinzându-i lui Iuda pâinea, vestește vânzarea sa⁷⁶. Unii dintre apostoli pot fi recunoscuți: la stânga Mântuitorului se află Ioan, „cel pe care-l iubea Iisus”; el se apleacă spre pieptul Mântuitorului; își va rezema capul de el și lui îi va destăinui Iisus cine avea să-i vândă: „Acela este, căruia eu, întingând îmbucătura, îi voi da-o”⁷⁷. Mons.

⁷³ Didron, op. cit., p. 189.

⁷⁴ Matei, 26, 17-25. Marcu, 14, 17-21. Luca, 22, 14-23. Ioan, 13, 18-30.

⁷⁵ Millet observă că preferința pentru povestirea lui Ioan e o caracteristică occidentală, Orientul urmînd în această scenă Evanghelia lui Matei. Tot occidentală i se pare și gesticulația personajelor, Orientul mărgininindu-se să le alinieze fără alte gesturi decît întrebarea lui Petru

⁷⁶ sîi imprudenta lui Iuda. Millet, op. cit. p. 291 — 94, si 308.

Ioan, 13, 23-26. '

⁷⁷ Ioan, 13, 26.

Wilpert a notat că acest gest de aplecare a lui Ioan către Iisus apare în Roma pentru prima oară la Caffarella⁷⁸. Mai târziu, Ioan va fi reprezentat cu capul sprijinit de pieptul Mântuitorului. După tonsurile, adăugate poate în secolul al XVII-lea, pot fi recunoscuți și apostolii Petru și Pavel. Petru e așezat lângă Ioan; el este cel care l-a îndemnat să întrebe cine era trădătorul, și expresia lui este încă interogativă. Pavel stă la celălalt capăt al mesei și e înfățișat din profil, în sfârșit, Iuda, mult mai mic și fără nimb, e zugrăvit în primul plan, așezat la piciorul mesei. Copia Barberini îi adaugă și o mică barbă ascuțită, care nu există însă în pictură. Mai menționăm și remarca lui Wilpert, că aceasta e prima reprezentare în care masa, până atunci în vechea formă semicirculară, este acum dreaptă, iar apostolii nu mai stau întinși în jurul ei pe paturi, ci așezați pe scaune, în secolul al X-lea, la S. Maria în Pallara, forma mesei era încă semicirculară; apostolii ședeau în jurul ei ca la Caffarella. În secolul al XI-lea însă, la Sant' Angelo în Formis, masa e tot semicirculară, Iisus și Petru stând culcați după obiceiul din antichitate⁷⁹. Inovația de la Caffarella avea să se generalizeze apoi în toate reprezentările.

lf. Iisus în fala lui Filat. Biciuirea lui Iisus (fig. 12). Cele două scene, povestite în Evanghelie separat și adesea separat reprezentate \ sunt la Caffarella reunite într-un singur tablou. Cristos nu apare decât o dată, servind atât pentru scena biciuirii cât și pentru judecata lui Pilat.

În mijloc, pe un tron semicircular, Pilat este zugrăvit în momentul când se spală pe mâini. E tânăr, cu capul descoperit, iar veșmântul său, o tunică încinsă de două ori cu o centură, nu are nimic din luxul cu care era de obicei reprezentat în pictura bizantină. Se spală pe mâini, iar fața îi este întoarsă către Iisus. În spatele lui, un personaj pe

⁷⁸ Wilpert, p. 849.

⁷⁹ Ibid., p. 847, fig. 392 și 393.

care Wilpert l-a luat drept soția lui Pilat, remarcând că are pe braț un ștergar⁸⁰. Este o confuzie care se lămurește din copia Barberini. E vorba de un bărbat cu barbă, iar ceea ce a părut un ștergar nu este decât un pallium aruncat pe umeri. În Evanghelie e vorba într-adevăr de soția lui Pilat⁸¹, dar pe monumente apare mai des un bărbat. Manualul bizantin prescrie chiar un tânăr, care îi vorbește la ureche lui Pilat⁸². În dreapta, Iisus legat de o coloană⁸³, este biciuit de trei călăi. Un al patrulea se ploconește la picioarele lui în bătaie de joc. Scena aceasta cu Iisus legat de coloană este neîndoielnic occidentală, în iconografia bizantină ea apare târziu, abia către sfârșitul secolului al XI-lea, fiind deci împrumutată din Occident. Millet observă că în secolul al XI-lea, în Occident, Iisus e întotdeauna reprezentat din față, legat fie în spatele fie în fața coloanei⁸⁴, iar pictura de la Caffarella nu face excepție. În sfârșit, în stânga, afară de servitorul care îi toarnă de spălat lui Pilat, cinci personaje reprezintă pe fariseii și bătrânii evreilor, în atitudini diferite. Unul dintre ei, cumustă și o pălărie ciudată pe cap, îi vorbește lui Pilat. Costumul său, asemănător cu al acestuia, având brâul petrecut de două ori peste tunică, precum și atitudinea lui de personaj principal, l-ar putea indica drept Irod, guvernatorul Galileei, cel care în ziua aceea, cercetându-l, pe Iisus, găsisese că era nevinovat J. Evreii care îl înconjoară părând nemulțumiți de intervenția lui, sunt un indiciu în

80 Wilpert, p. 867. T. . . , nr

81 La Roma, ea figura în scutul al X-lea la S. Maria in Pallara. "Vezi Wilpert, fig. 4U6.

82 Didron, Manuel, p. 192 — 93. _ _

83 În multe picturi coloana face parte dintr-un complex arhitectonic. La Roma, o reprezentare similară cu cea de la Caffarella, tot cu o coloană izolată, se află și la S. Maria in I al-lara (Wilpert, fig. 411).

84 Op. cit., p. 652—53. *

plus.

Tabloul a fost destul de retușat. În partea centrală, însă, mai ștearsă, au ieșit la lumină unele linii vechi. Dispoziția scenei este fără îndoială cea din secolul al XI-lea.

Prinderea lui Iisus. Drumul spre Golgotn (fig. 12). Printr-o curioasă îmbinare, pictorul de la Caffarella a redat într-un singur tablou aceste două scene care, după Evanghelie, preced și urmează scena judecării lui Pilat⁸⁵. De obicei, ele sunt reprezentate separat.

În dreapta, prinderea lui Iisus. În același peisaj invariabil, Iisus e reprezentat în momentul când îl sărută Iuda. Este împresurat de numeroși soldați, care n-au însă costumele caracteristice. În primul plan e redat episodul cu tăierea urechii servitorului Malhus. Pictorul pare să fi preferat povestirea evanghelistului Ioan, dând apostolului înfățișarea lui Petru, dar fără nimb. Scena este reprezentată cu cruzimea caracteristică evului mediu. Petru nu face doar gestul pregătitor pentru această faptă, ca în vechile reprezentări, ci este redat chiar în momentul când taie urechea. Se vede până și sângele curgând. Predilecția evului mediu pentru gestul acesta violent se poate urmări în mai toate monumentele din epoca respectivă⁸⁶. Trecerea de la scena sărutului la aceea a ducerii crucii este făcută de un alt grup de soldați, în tunici tivite cu clavus, purtând sulite, facle și lampioane. Unul dintre ei îl împinge pe Iisus, care își duce crucea. Cruzimea pictorului este de

⁸⁵ Matei, 26, 47-56; 27, 32-34. Marcu, 14, 43-52; 15, 21-23. Luca, 22, 4/ — 53; 2j, -6

³¹. Ioan, 18, 1-11; 19, 17.

⁸⁶ într-o miniatură a Evangheliarului lui Otto al III-lea (ed. Leidniger I, pl. 48) sau la

S. Angelo in Formis. Vezi Kraus, op. cit. pl. 3.



Fig. 12

data asta mai moderată. Iisus își poartă povara destul de ușor, fără să dea semne de mare suferință. În orice caz, e departe de reprezentările siriene, de pildă, unde Iisus se prăbușește sub povară și, spre mai multă umilire, pictorii născociau și frânghia aceea ciudată care îi era legată de gât. Menționăm că și de data aceasta preferința pictorului de la Caffarella s-a îndreptat tot către povestirea lui Ioan, singurul care a spus că Iisus își ducea singur crucea⁸⁷. În sfârșit, în jurul lui Iisus o mulțime de soldați și de evrei, unii cu facle, alții ocărându-l.

Ca și tabloul precedent cuprins în același panou, acesta a fost și el retușat în întregime. Liniile vechi au mai ieșit poate la lumină în părțile șterse ale picturii, dar sunt greu de recunoscut.

Răstignirea (fig. 13). Chiar în fața frescei cu Iisus binecuvântând, deasupra ușii de intrare⁸⁸, este reprezentată marea scenă a Răstignirii, care a fost cel mai des amintită de cei ce au cercetat picturile de la Caffarella. Valoarea ei a fost însă mult exagerată, deoarece aici, pictorul din secolul al XVII-lea nu s-a mulțumit cu simple retușări, ci a refăcut pictura în întregime. Kraus, care u conferă pe nedrept un caracter „evident bizantin”, a atribuit-o-secolului al Ai -le-a⁸⁹. Eroarea poate fi rectificată la prima cercetare mai atentă. Factura acestei

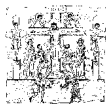
⁸⁷ In pictura aproape contemporană de la S. Angelo in Formis, crucea e dusă de Simion.

Kraus, ibid.

⁸⁸ A. Michel, în *Histoire de l'art*, I, p. 90, arată că obiceiul din bisericile bizantine de a reprezenta Răstignirea deasupra ușii de intrare, la Roma se aplică aici pentru prima dată.

⁸⁹ Ivraus: *Die Wandgemälde der S. Sylvesterkapelle*, p. 9.

ce ne nu diferă absolut deloc de celelalte retușări de la Caffarella. Cât despre caracterele secolului al XIV-lea, ele lipsesc cu desăvârșire. Împărtășesc însă



părerea lui A. Venturi care, sub retușările târzii, recunoaște vechile caractere prin care această pictură „dovedește că nu a fost la origine diferită de celele e fresce”⁹⁰. Este vorba, bi neînțeleș, de amănunte iconografice despre care se poa’ e presupune că s-au păstrat mai mult sau mai puțin, ca și în celelalte scene, dar nu de particularități stilistice, căci acestea au dispărut total când s-a refăcut tabloul.

Scena se desfășoară în același peisaj monoton pe care l-am rutilmt și în celelalte tablouri⁹¹. Două rudimente de munți la orizont ar vrea poate să reprezinte munții sacri, obișnuți în vechile reprezentări ale Răstignirii. Golgota a dispărut, iar estrada ciudată, semănând cu o rampă de teatru, în care sunt înfipte cele trei cruci, trebuie să fie evident un adaos ulterior. Întreaga-scenă e dominată, tireș e, de figura și de crucea Mântuitorului, mult mai mare decât celelalte două. Margini e crucii, ca și ale postamentului de sub picioare sunt ornamentate, așa cum se obișnuia la Roma încă din secolul al VIII-lea, și cum se mai poate vedea de pildă la S. Giovanni a Porta Latina, până la sfârșitul secolului al XII-lea. Mântuitorul, cu picioarele sprijinite pe postament, ca la Sant’ Angelo în Formis⁹², e pirenit cu patru cuie. Lucrul nu este indiferent, deoarece caracterizează iconografia Răstignirii până în

90A . Venturi: *Storia dell’arte it.*, II, p. 265, și *La Madonna*, Hoepli, Milano, 1900, p. j//.

91 _ Acest peisaj i-a părut lui R. de Fleury giottesco, dar fără motiv. *L’Evanglie*, 1, p. 1/. Întreaga scenă nu prezintă de fapt nici un caracter giottesco.

92 Kraus: *S. A-ngelo in Formis*, III.

secolul al XII-lea, și chiar până în al XIII-lea. În secolul al XIV-lea Mântuitorul nu mai apare decât cu picioarele unul peste altul și e pironit doar cu trei cuie. Nimbul său este crucifer, ca și în celelalte scene. Poartă pe frunte coroana de spini; chipul e tânăr, cu barbă și plete pe umeri. Iisus e mort. Ochii îi sunt închiși. Acesta este evident un caracter târziu al picturii. Până în secolul al X-lea, spaima creștinilor pentru patimile Mântuitorului îi făcea să-i reprezinte pe cruce numai cu ochii deschiși, fără să arate suferință. Fiul tatălui ceresc nu putea suferi durerile mortale ale oamenilor. Evul mediu târziu, cu înclinația lui pentru realismul crud, introduce această modificare. Începând din secolul al XI-lea, Iisus e reprezentat cu ochii închiși și de multe ori cu un aer vădit de suferință. Este drept că în secolul al XI-lea, la Sant' Angelo în Formis, el poate fi văzut încă în vechea postură, cu ochii deschiși. Acestea sunt însă cazuri izolate. De altfel, în secolul al XII-lea autoritățile bisericești au interzis acest mod de reprezentare. Pictura de la Caffarella poartă astfel chiar semnul timpului său. Mai este de altfel un amănunt semnificativ pentru epoca acestei picturi. Mântuitorul e reprezentat gol, descărnat, acoperit doar cu un fel de șorț care îi ajunge până la genunchi. Șorțul scurt făcea parte din modul de reprezentare până în secolul al VI-lea, când s-a adoptat pretutindeni veșmântul lung cumineci scurte, numit colobium⁹³, care s-a folosit de preferință în scena aceasta până în secolul al IX-lea. Atunci s-a revenit iar la șorț, dar mai lung decât cel vechi⁹⁴. În fresca noastră

93 La Roma, vezi de pildă Răstignirea de la S. Maria Antiqua.

94 Primele reprezentări pe care le cunosc în acest gen se află pe o legătură de carte în fildeș, din secolul al IX-lea, la Kaiser Friedrichsmuseum din Berlin (Goldschmidt, op. cit. pl. 8), iar la Roma, Răstignirea de la S. Clemente. Griineisen mai citează încă două: una din secolul al IX-lea, într-o miniatură din manuscrisul grec 510 de la Bibi. Naț. din Paris, alta din secolul al X-lea, într-o miniatură a manuscrisului Plut. NVII, 3, de la Bibi. Lauren-țiană din Florența

asemenea șorturi au și cei doi tâlhari, răstigniți cu brațele la spate și cu picioarele legate de stâlp cu o frânghie. Cel din stânga, cu ochii deschiși și întors către Iisus, este evident cel care s-a căit, și pe care tradiția artistică îl pune întotdeauna la dreapta Mântuitorului. Celelalte personaje sunt: Fecioara, care din gestul obișnuit de a duce la ochi un colț al veșmântului n-a păstrat decât mișcarea destul de ciudată a mâinii, care nu mai ține nimic⁹⁵. În dreapta, sf. Ioan cu atitudine îndurerată, iar de o parte și de alta a crucii cei doi soldați menționați în Evanghelie. Costumele lor sunt fără îndoială o invenție a pictorului din secolul al XVII-lea, cum ar putea fi și unealta cu care cel din dreapta îi întinde buretele muiat în oțet⁹⁶. Deasupra crucii, ca în mai toate tablourile din epocă, doi îngeri. Cât despre cele două personaje care susțin postamentul, inexplicabile din punct de vedere iconografic, ele sunt desigur, ca și estrada în fața căreia se află, adăugate de pictorul din secolul al XVII-lea. S-ar putea ca la origine în locul lor să fi fost reprezentați soldații care trăgeau la sorți veșmintele lui Iisus. Tabloul mai are și niște inscripții, desigur și ele refăcute în secolul al XVII-lea. deasupra crucii, inițialele obișnuite, I.N.R.I.; lângă Fecioara, M.R.; linga sf. Ioan, I.

(Griineisen: 5. Maria Antiqua, p. 111). De la sfârșitul secolului al X-lea se poate cita Răstignirea de la S. Georg din Oberzell auf Reichenau (Kraus, S. Georgskirche, pl. 14). în secolul al XI-lea, afară de cea de la Caffarella, o alta într-o miniatură din Rabani Mauri liber de laudibus sanctae crucis, la Wiener Hoffbibl. Cod. 652. Vezi H. Zim- mermann: Die Fuldauer Buchmalerei in Karolingischer and ottonischer Zeit, în „Kunstge- schichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommision für k. u. hist. Denkm.“, Heft I —IV, 1910, fig. 36; și la S. Angelo in Formis (Kraus, op. cit. pl. 3).

95 Un gest identic am văzut însă pe capacul unei cutii de bronz, poate din secolul al VIII-lea, în colecția Bibliotecii vaticane, muzeul sacru, nr. 1320.

96 D'Agincourt a observat că asemenea instrumente se vedeau și pe vremea lui în Italia, în timpul carnavalului, „ca să se întindă cu ele buchete de flori femeilor aflate la ferestre”. Op. cit., IV, p. 326.

GL. Deasupra celor doi soldați e scris vertical: la stânga, LONGIN, la dreapta CALPURN în sfârșit, dedesubtul scenei, inscripția de care am vorbit, indicând data și numele pictorului...”

Punerea în mormânt⁹⁷ (fig. 14). Peisaj deluros. În stânga, mormântul are, după Evanghelii, este o peșteră, variantă care începe să fie mai frecventă în secolul al X-lea⁹⁸. Marginea intrării e împodobită cu un ornament lat de frunze împletite. Înăuntru se vede sarcofagul sculptat. Iisus, cu nimbul cruci ei, e înfășurat în lințoliu și purtat de Iosif din Arimatea și de Nicodim, fapt care dovedește că și de rândul acesta pictorul a preferat Evanghelia lui Ioan. Costumul lor este cel evanghelic obișnuit; sunt desculți, semn de sfințenie, dar fără mm **b**. Iosif e mai bătrân și are barbă. Trebuie să notăm că și aceasta scena, destul de rară în pictura occidentală, apare la Roma pentru prima oară la Caffarella. La sfârșitul secolului al XII-lea ea apare și la S. Giovanni a Porta Latina.

Tabloul a fost retușat, dar modificările sunt minime. Dispunerea scenei, ca și liniile caracteristice au fost respectate.

Coborârea în Limb (fig. 14). Povestirea apocrifa a coborâm lui Iisus în Limb, care în pictura din Roma apare încă din secolul al IV-lea, îi eguală de asemenea printre scenele de la Caffarella.



Fig. 14

Peisaj rupestra cu stânci. În stânga, flăcările

⁹⁷t empla păgîn ! Visconti: Opere varie, II, p. 404

⁹⁸M ateii 27 57-61. Marcu, 15, 42-47. Luca, 23, 00-56. Ioan, 19, 38-42.

^

Dar în secolul al XI-lea, la Sant'Angelo in Formis, se mai putea vedea mea mormântul în formă de baldachin pe patru coloane subțiri. Kraus, pl. 3.

Limbului, în care se văd arzând trei imeni Toți întind mâinile către Iisus, care este aproape gol, acoperit doar pe - mătate de lințoliu. Nimb crucifer. În mâna stângă tine un toiag lung care nu există în copia Barberini. Probabil nu exista nici în vechea pictură. Ca în mai toate reprezentările romane ale acestei scene, începând încă din secolul al IX-lea. Iisus tine mâna lui Adam pe care îl trage afară din Limb. Diavolul, aproape nelipsit, sub picioarele Mântuitorului, nu apare la Caffarella.

Nici acest tablou nu a fost cruțat de retușări. Se pare chiar că n-a rămas nimic nealterat de penelul din secolul al XVII-lea.

Măriile la mormânt⁹⁹ (fig. 14). Textele evanghelice nu sunt de acord asupra acestei scene, iar reprezentările variază după preferința pictorului pentru o Evanghelie sau alta. De obicei, sfintele femei sunt, ca la Caffarella, în număr de două. Alteori însă doar una, sau trei, ori chiar mai multeuneori apar și unul sau doi discipoli ai lui Iisus. Nici numărul îngerilor nu e bine determinat. Ma: adesea apare unul singur, dar câteodată și doi. La Caffarella este tipul cel mai frecvent: cele două Marii, întâmpinate de un singur înger!

Peisajul și mormântul sunt ca în scena precedentă. Înăuntru, deasupra sarcofagului gol, atârna o lampă. Pictorul n-a uitat să zugrăvească și lințoliul rămas după învierea lui Cristos. Femeile se apropie din stânga. Fecioara are în mână un flacon cu aromate. Magdalena face un semn de întrebare către înger care, așezat pe capacul sculptat al mormântului, ține într-o mină atributul obișnuit, varga, iar cu cealaltă arată mormântul.

Retușări a suferit și această scenă, dar și-a păstrat caracterele, mai cu seamă în jumătatea din dreapta. Cele două femei însă au fost total alterate.

99 Matei, 28, 1-7. Marcu, 16, 1-8. Luca, 24, 1-8. Ioan, 20, 1—10.

Iisus i se arată Magdalenei¹⁰⁰ (fig. 14). Ștearsă aproape complet, pictura nu mai poate fi reconstituită decât cu ajutorul copiei Barberini. Coline mari. Scena se petrece la poarta orașului. Ierusalimul este reprezentat în dreapta ca un turn rotund, din care se văd apărând, ca în scena intrării în Ierusalim, profilurile câtorva case. Iisus, în același veșmânt ca în coborârea în Limb, îi apare Magdalenei care, cu părul despletit și nimb, stă în genunchi. Sunt rare reprezentările în care Magdalena e singură în fața lui Iisus. Cea de la Caffarella este dintre ele¹⁰¹.

Ciclul evanghelic se încheie cu această scenă. Celelalte 14 care urmează sunt toate istorii cu martiri. Le vom descrie în ordinea în care se prezintă și în măsura în care le-am putut descifra. a

Martiriul sfântului Laurențiu (fig. 15). Scena îl prezintă pe martir în momentul când este ars pe un grătar, și poate fi considerată una dintre primele, dacă nu chiar prima dintre reprezentările crude din Roma ale martiriului sfântului Laurențiu. Într-adevăr, până în secolul al XI-lea, martiriul acestui sfânt a fost reprezentat doar simbolic, cu obișnuitul atribut al grătarului încins care se zugrăvea la picioarele martirului. Așa a fost reprezentat în mausoleul imperial de la Ravenna și tot așa în mozaicul de la S. Clemente din Roma. În secolul al III-lea, în capela subterană de la S. Valentino de pe Via Flaminia, a fost reprezentat ținând doar o cruce și o carte¹⁰². Scenele realiste ale patimilor sale de la S. Lorenzo fuori-le-mura sunt mult mai târzii decât fresca de la Caffarella, adică abia din secolul al XIII-lea.

În fund, în stânga, arhitectura convențională a unui

100 Matei, 28, 8—10. Marcu, 16, 9—11. Ioan, 20, 11—18.

101 Wilpert mai citează una în Egbert-Kodex, ed. Kraus, pl. 56.

102 Marucchi: Das Coemeterium und die Basilica des h. Valentin zu Rom, în „Rom. Quartal- schr.” 1889 și 1890.

palat, semănând cu ediculul unui templu. Un zid ruinat (nu știu cum a putut mons. Wilpert să-i ia drept o sobă, lucru evident greșit) desparte toată scena în [două planuri.



Amănuntul nu trebuie neglijat, deoarece el va fi caracteristic pentru viitoarea artă italiană. În vechea pictură bizantină nu vom întâlni niciodată această arhitectură de ruine, care va deveni un motiv preferat al artei noi italiene. În fața palatului, un tron împodobit pe care șade împăratul. Costumul este caracteristic: dalmatică, hlamidă, sandale bizantine, capul încununat cu lauri. Împăratul se întoarce spre sf. Laurențiu care, gol, cu nimb și tonsură, este întins pe grătarul de sub care îl învăluie flăcările. Martirul ține în mână o cruce (vizibilă numai în copia Barberini) iar fața lui, întoarsă către împărat, pare să indice răspunsul la cuvintele acestuia. Se află poate în momentul când îi adresează vestita apostrofă: „O parte s-a fript, întoarce-mă și pe cealaltă și mănâncă!” Unul dintre călăi, speriat poate de această ripostă, fuge cu fața întoarsă către sfânt; un altul din spate însă, aruncă cu o lopată cărbuni pe foc. De cealaltă parte a zidului, alte patru personaje asistă la supliciu cu atitudini diferite. Două dintre ele, cu coifuri și lănci, sunt soldați. Cel din stânga e preocupat de ordinele împăratului, celălalt dă o mină de ajutor călăilor. În stânga lui, un alt zbir întetește focul cu o furcă, în sfârșit, în mijloc, încă un personaj pe care nu-l pot identifica, asistă la martiriu.

Tabloul, deși foarte deteriorat, este absolut neatins și poate fi socotit printre cele mai autentice.

Tăierea mâinilor unui martir (fig. 16). Această scenă, ca și următoarele două, n-am putut-o identifica până acum. Nu am întâlni ț-o nicăieri în iconografia romană. Mă limitez așadar, ca și pentru cele două ce urmează, doar la

descriere. Un martir tânăr, cu veșmânt și tonsură ecleziastică, e apucat de mâini de către doi călăi care i le taie cu niște cuțite mari. În stânga, pe un tron, un personaj oficial, cu barbă și cu capul gol, asistă dând porunci. Costumul îl arată a fi un demnitar roman. În spatele său, un soldat cu un fel de scufă și cu lance. Celelalte patru personaje sunt zbiri îmbrăcați la fel cu cei din picturile precedente. Cruzimea cu care e reprezentată scena dovedește același gust al evului mediu târziu, pe care am mai avut prilejul să-i remarcăm.

Și această pictură este aproape în întregime autentică, dar în stare foarte proastă.

Scenă de martiriu (fig. 15). Obișnuitul peisaj. În stânga, pe un tron ornamentat, un personaj cu coroană. Copia Barberini arată că purta o coroană asemănătoare cu aceea din scena sfântului Laurențiu. În urma retușărilor însă. În pictură se vede o bonetă cu aspect modern. Și costumul e modificat. Poartă o simplă tunică în locul dalmaticii bogate, și ciorapi lungi în loc de sandale. Este evident un împărat. În fața lui se desfășoară patimile martirilor. Patru trupuri sau și prăbușit decapitate, cu sângele țâșnind încă din gâturile tăiate. Capetele, fără nimb și cu ochii legați, zac alături. Călăul, aplecat asupra lor, pare că ar vrea să-i mai lovească odată cu spada. Alți trei martiri, aceștia cu nimb, tonsură și veșmânt ecleziastic (doi dintre ei, după paenula, sunt evident preoți), zac la pământ sub loviturile ghioagelor cu care sunt izbiți. Cel din primul plan are, judecând după copia Barberini, amândouă mâinile tăiate. Ar putea fi deci personajul din scena precedentă. În orice caz, pictorul l-a reprezentat aici mult mai bătrân, cu barbă albă.

Tabloul este aproape în întregime autentic. Afară de boneta împăratului, retușările nu se mai pot distinge.



	! PH8
	<i>mă</i>

Fig. 16

tice și nimb. Trei călăi îi târăsc de mâini cu violență. În mijloc, un personaj care pare să poruncească, poartă pe cap un acoperământ ciudat, ce seamănă cu un turban oriental. În fund la stânga se vede o clădire cu trei caturi.

Tabloul a fost ceva mai retușat decât cele precedente. În special figurile personajelor par să fi avut mai mult de suferit. Totuși pictura este și ea dintre cele mai autentice...

În cele zece scene care ne-au rămas sunt înfățișate exclusiv episoade din istoria sfintei Cecilia și a sfântului Urban, aceasta fiind prima reprezentare aproape integrală a vieții lor. Faptul e foarte important și nu a fost luat în considerare nici de Bărbier de Montault – care în studiul său asupra iconografiei sfintei Cecilia la Roma consideră că frescele de la Caffarella sunt din secolul al XIII-lea – nici de mons. Wilpert, care acordă prioritate iconografiei mai complete a acestei sfinte în frescele de la S. Cecilia în Trastevere. Dar picturile de la S. Cecilia nu sunt mai vechi

de a doua jumătate a secolului al XI-lea¹⁰³, deci cel puțin cu o jumătate de secol mai târziu decât cele de la Caffarella. Înaintea acestora, reprezentarea la Roma a celor doi sfinți se limitase doar la portretele lor, cum se văd în catacombele S. Calisto, sau în mozaicul pascalian (sec. al IX-lea) din absida de la S. Cecilia în Trastevere. Încununarea sfintei Cecilia și a sfântului Valerian de la S. Pudenziana este abia din a doua jumătate a secolului al XI-lea. Din secolul al XII-lea datează portretul sfintei Cecilia din porticul de la San Lorenzo fuori le mura și, în sfârșit, din secolul al XIII-lea, reprezentarea de pe pristolul lui Arnolfo di Cambio de la S. Cecilia în Trastevere. Iconografia acestor sfinți a fost prin urmare inventată la Caffarella, și ea va inspira aproape toate reprezentările ulterioare ale istoriei acestor martiri favoriți ai romanilor. Aceeași iconografie, completată, se va întâlni așadar în frescele de la S. Cecilia în Trastevere și apoi până în Trecento pe altarul sfintei Cecilia de la Uffizi din Florența, atribuit odinioară lui Cimabue¹⁰⁴. În consecință, trebuie să recunoaștem pictorului de la Caffarella acest merit până

103— Ele împodobeau porticul bisericii. În urma restaurării au fost distruse, rămânând o singură scenă, Visul papei Pasquale I, care a fost strămutată în interiorul bisericii. În 1630, tot din ordinul cardinalului Barberini, picturile care mai existau atunci au fost copiate într-o serie de acuarele ce se păstrează la Bibl. Vaticană, în același codex cu copiile de la Caffarella: Cod. Barb. lat. 4402, fila 20 și urm. încă de când s-au executat aceste copii, lipsea primul tablou, care reprezenta poate vreo scenă din copilăria sfintei Cecilia. Copiile încep astfel cu scena Ospățului nupțial. Reproduse bune se găsesc în Wilpert, fig. 473 — 840 și pl. 238/2. „

104 Tabloul, desigur pictat în primii ani ai sec. al XIV-lea, a fost atribuit lui Cimabue, după indicațiile lui Vasari. C. Frey l-a atribuit apoi lui Taddeo Gaddi. În sfârșit, W. Suida, într-un studiu documentat, l-a atribuit împreună cu alte tablouri unui maestru necunoscut, pe care a numit maestrul de la S. Cecilia, în „Jahrbuch der f. Pr. Kiinsts”, Berlin 1905, p. 90 și urm., fig. 9. Foto Alinări: 986. Tabloul conține în afara portretului sfintei Cecilia pe tron, încă opt scene, evident inspirate din iconografia romană a acestei martire.

acum neglijat...

Convertirea și botezul lui Valerian (fig. 17). Pentru simplificarea acestui studiu, renunț să fac o istorie a vieții sfinților de care ne ocupăm. Ea poate fi găsită cu ușurință în faptele martirilor respectivi și a fost făcută pe larg de diferiți autori¹⁰⁵. Ne vom limita așadar la iconografia inventată de pictorul de la Caffarella, urmărind de asemenea răsunetul ei în inspirația reprezentărilor ulterioare ale celor doi martiri. Cercetarea ne va permite astfel să determinăm importanța neîndoielnică a acestor picturi în iconografia romană.

Primul tablou reunește trei scene care se găsesc în scrierile privitoare la sf. Cecilia: Convorbirea sfintei cu Valerian în camera nupțială, Întâlnirea lui Valerian cu sf. Urban¹⁰⁶; Botezul lui Valerian¹⁰⁷. Prima scenă se află în stânga. Sub porticul deschis al casei – două coloane bogat sculptate în genul bizantin, încununate cu un fel de boltă – se văd cele două personaje în picioare, stând de vorbă. Cecilia, cu nimb, e îmbrăcată într-o dalmatică bogată, împodobită la gât, la mâneci și la poale cu pietre scumpe. Este reprezentarea ei obișnuită, așa cum se vede și la S. Calisto și pe mozaicul pascalian de la S. Cecilia în Trastevere. Aceași bogăție vestimentară o caracterizează și în reprezentările ulterioare. Valerian, fără nimb, e îmbrăcat ca un nobil roman. Sf. Cecilia e indicată și prin

105 Faptele sfintei Cecilia și ale sfântului Urban au fost publicate pentru prima oară în 1600

de Bosius, op. cit. Cele ale sfintei Cecilia au fost tipărite într-o ediție modernă și de Domenico Bartolini: *Gli atti del martirio della nobilissima Vergine romana Santa Cecilia, vendicati ed illustrati coi monumenti*, Roma, 1867. Acta •• martyrii S. Urbani et sociorum per notarios romanae ecclesiae conscripta ex tribus mss. bibliothecae vaticanae edita. Au mai fost tipărite și de G. B. Lugari ca appendice la: *Intorno ad alcuni monumenti antichi esistenti al IV miglio dell Appia*,

106 Ibid., p. 5 — 6.

107 Ibid. p. 6.

inscripția aflată deasupra ei, vizibilă însă doar în copie. Scena a doua ocupă mijlocul tabloului. Valerian, îndemnat de Cecilia, se întâlnește pe Via Appia cu Sf. Urban care îl convertește. Scena, despre care scrierile spun că s-a petrecut în casa sfântului Urban, este situată aici în aer liber. Valerian și sf. Urban sunt îngenuncheați și deasupra lor se vede bătrânul înaripat, care le apare ținând un pergament cu inscripția: + UNUS. DNS. UNA. FIDES. UNUM. BATISMA. UNUS. DEUS. EL. PATER. OMNIUM. Copia Barberini îl arată pe bătrân ascuns pe jumătate de niște nori, care însă în pictură au dispărut în urma retușărilor. Deasupra bătrânului, segmentul de cer și, înapoia întregii scene, un fundal ciudat, ca un fel de panou. Valerian și sf. Urban sunt indicați și de inscripții. În sfârșit, la dreapta se petrece scena botezului lui Valerian. Valerian, gol, e așezat pe jos, cu mâinile ridicate în semn de rugăciune. Sf. Urban, în costum pontifical¹⁰⁸, cu barbă, tonsură și nimb, așa cum va apărea în toate scenele celelalte, toarnă apa dintr-un ulcior asupra lui Valerian, iar cu dreapta îl binecuvântează. Mai este de față și un diacon în costum ecleziastic, dar fără nimb. Sf. Urban și Valerian sunt indicați de inscripții prescurtate.

Iconografia mai târzie a separat aceste trei scene în tablouri diferite, păstrând însă în general aceeași dispunere ca la Caffarella¹⁰⁹. La S. Cecilia în Trastevere, primul moment era prezentat separat. Pictorul l-a adăugat

108 În toate aceste reprezentări, ca și în scrierile despre martiri, confuzia între sf. Urban martir, și papa sf. Urban I e permanentă. Dealtfel, pînă la De Rossi, nimeni nu și-a dat seama că ei ar putea fi două persoane diferite.

109 S-au inventat și unele scene noi care lipsesc la Caffarella: Sfînta Cecilia, creștină, citește și meditează asupra Evangheliei, sub ochii îngerilor; Sfînta Cecilia se căsătorește cu Valerian, care îi pune în deget un inel; În timpul ospățului nupțial, cînd cîntă muzica, ea își înalță sufletul către Dumnezeu. Vezi Bărbier de Montault, op. cit., p. 426 și urm.

apoi pe Valprian ducându-se călare să-l caute pe sf. Urban. Apariția bătrânului înaripat era unită într-o singură scenă cu botezul lui Valerian, care se petrecea într-un interior. Aceste picturi erau în general caracterizate printr-o mai mare bogăție a veșmintelor și prin decorul arhitectonic cu totul ireal și complicat, care amintește întrucâtva picturile pompeiane ale celui de al treilea stil. Scena convorbirii sfintei Cecilia cu Valerian e reprezentată și de pictorul de la Uffizi din Florența, care pare să se fi inspirat în general, nu numai ca scenariu, dar și ca decor arhitectonic, după pictura de la S. Cecilia în Trastevere.



Fig. 17

La Caffarella, acest tablou poate fi considerat dintre cele mai autentice. Puținele retușări ale figurilor sau și șters. Unele personaje n-au fost nici măcar atinse. Petele de pe obraji sunt o dovadă în acest sens. Modul caracteristic de desenare a cărămidizilor clădirii arată că nici decorul arhitectonic nu a fost atins. Retușarea s-a mărginit aici la o revopsire destul de grosolană a fundalului, cu un strat de verde murdar, care a acoperit de pildă și norii din care ieșea bătrânul înaripat. O spălare atentă a frescei ar putea să o readucă eventual la starea ei inițială...

În picturile din rândul inferior, sub scena cu visul sfântului Iosif, se mai află o scenă din istoria sfintei Cecilia, care trebuie menționată aici, și care mai poate fi văzută fragmentar. Fotografia acestei scene, astăzi aproape ștersă, se află în Wilpert¹¹⁰. Ea reprezenta *încununarea sfintei Cecilia și a sfântului Valerian* cu trandafiri și crini, așa cum avea să fie reprezentată mai

110 Wilpert, p. 992, fig. 486.

târziu și la S. Cecilia și la S. Pudenziana. La Caffarella, cei doi sfinți, plasați simetric, cu mâinile ridicate în dreptul pieptului și palmele în afară, stăteau de o parte și de alta a îngerului, mult mai mare decât ei, care îi încununează. Pictorul tabloului de la Florența avea să modifice radical această scenă, depărtându-se de iconografia romană.

Convertirea și botezul lui Tiburțiu (fig. 17). Tabloul reunește două scene diferite: Convertirea lui Tiburțiu¹¹¹ și Botezul său¹¹². Prima scenă se află în stânga. Porticul casei lui Valerian, mai mare decât cel din scena precedentă, împodobit și aici cu coloane de marmură. În portic se află Cecilia și Valerian într-o convorbire pioasă cu Tiburțiu, fratele lui Valerian. Costumele sunt la fel cu cele de deasupra. În nimburile Ceciliei și al lui Valerian sunt înscrise numele lor¹¹³. La dreapta, în mijlocul peisajului preferat al pictorului de la Caffarella, scena botezului lui Tiburțiu, la fel cu cea a botezului lui Valerian. Tiburțiu, gol, așezat pe jos în poziție de rugăciune, e botezat de sf. Urban, care toarnă asupra lui apa dintr-un ulcior, binecuvântându-l cu dreapta. Îl asistă doi diaconi, dintre care unul ține în mână o carte.

Întregul tablou este autentic, ca și cel de deasupra. Sunt retușate numai veșmintele sfintei Cecilia și ale lui Tiburțiu, poate și figurile celor trei sfinți din stânga. Tenta verde a fundalului apare și aici. În schimb, scena din dreapta este absolut autentică.

Scenele cu Tiburțiu lipsesc de la S. Cecilia în Trastevere, dar convertirea și botezul său au fost zugrăvite de pictorul de la Florența.

Sfânta Cecilia împarte săracilor averea rămasă de la Valerian și Tiburțiu (fig. 18). Scenă în aer liber. Sf. Cecilia

111 Ibid. p. 13.

112 Ibid. p. 14

113 Wilpert, p. 993, consideră că înscriserea numelor în nimb este aici unul dintre cele mai vechi exemple ale acestui obicei.

vine din stânga cu o pungă în mină, dăruind bani mulțimii de nevoiași din dreapta.

Ca moment iconografic, scena se întâlnește doar la Caffarella, dar e refăcută în întregime.

Sfânta Cecilia în fața prefectului Almachio (fig. 18). Scena reprezintă în dreapta tronul prefectului, împodobit cu un baldachin. Prefectul, în costum de demnitar roman, ridică mâinile în semn de mirare la cuvintele sfintei Cecilia. În stânga lui un personaj care pare să-i șoptească ceva; în dreapta un soldat, al cărui coif a fost transformat la retușare într-o bonetă cu totul modernă. Sf. Cecilia, de rândul acesta în costum de martiră, cu părul despletit și purtând o cămașă lungă strânsă în talie, stă în fața lui Almachio mărturisindu-și credința. În spatele ei, mulțimea care asistă la interogatoriu.

Scena aceasta lipsește și ea de la S. Cecilia în Trastevere, dar există în pictura de la Florența.

Din păcate, tabloul a fost total refăcut și, afară de dispunerea scenei, care a rămas cea veche, nimic altceva nu mai este autentic.

Moartea sfintei Cecilia (fig. 18). Pictura aproape complet ștearsă nu mai lasă să se vadă decât foarte vag scena. O descriem după copia Barberini. Scena reprezintă camera de baie a sfintei, văzută în secțiune. Afară, hornul și gura sobei, unde un servitor întetește focul. Cecilia, după ce n-a putut fi asfixiată cu aburi, este acum decapitată. Stă în genunchi în veșmânt de martiră. Călăul a și lovit-o cu spada, deoarece i se văd pe gât urmele a doua tăieturi din care sângele curge din belsug. În spatele ei, călăul cu spada ridicată se pregătește să-i dea a treia lovitură. În stânga, un soldat cu coif și halebardă de formă medievală.



Fig. 18

Scena este aproape identică la S. Cecilia, unde camera de baie e redată de asemenea în secțiune și cu aceeași formă. Atitudinea sfintei și cea a călăului sunt identice. Lipsește doar al doilea soldat, iar costumul sfintei nu e cel de martiră, ci același costum bogat din celelalte scene. Pictorul de la Florența s-a depărtat însă de data aceasta total de iconografia romană, inventând o scenă complet diferită. Sfânta Cecilia este cufundată într-o căldare sub care arde focul, și acolo e decapitată.

Îngroparea sfintei Cecilia 1 (fig. 18). Ultima scenă privitoare la martiriul sfintei Cecilia reprezintă îngroparea ei de către sf. Urban. Acesta, însoțit de patru diaconi, duce trupul sfintei, dându-l în mâinile altui diacon, care se vede la intrarea unei peșteri, probabil catacomba S. Calisto. Nici acest moment iconografic nu a mai fost reprezentat nicăieri. Din nefericire însă, tabloul este ca și cele precedente complet refăcut, din care cauză nu mai poate prezenta niciun interes din punct de vedere stilistic.

Sfântul Urban și clerul său în fața lui Ahnachio (fig. 19). Scenele următoare sunt închinat toate istoriei sfântului Urban, fiind cele mai variate și mai bogate în privința compoziției. Din nefericire, au fost toate retușate, așa că n-a mai rămas nimic autentic. Singurul lucru interesant este iconografia, care apare aici pentru întâia oară.

Primul tablou are această inscripție lămuritoare: S. UR. CUM SUO CLERO CAPITUR. A CARPASIO ET JUSSU ALMACHII ÎN CARCEREM DETRUDITUR. Scena reprezintă, într-un peisaj cu dealuri profilate în fund, judecata sfântului Urban. În dreapta, pe un tron în formă de baldachin pe patru coloane de marmură sculptate, șade Almachio înconjurat de soldați. Unul dintre ei, cel care îi vorbește, este desigur cruntul Carpasio, însărcinat cu prinderea

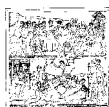


Fig. 19

martirilor. Sf. Urban, în veșmânt sacerdotal, e în fața prefectului și, după felul agitat în care vorbește, am putea socoti că se află chiar în momentul când își mărturisește credința. În spatele lui numeroși clerici (mai mulți decât îi arată scrierile, care vorbesc numai de șase), cu lanțuri la mâini, sunt păziți de soldați. Prin mulțimea personajelor și abila lor grupare, scena este o compoziție remarcabilă. Dar retușarea nu mai lasă nici să se întrezărească măcar cum va fi fost vechea pictură.

Sfântul Urban și clerul său sunt bătuți cu cnutul¹¹⁴ (fig. 19). Inscripția, care nu se mai poate citi decât în copie, e următoarea: S. URB. EX. CARCERE. EDUCITUR. CUM. CLERO. SEVO. TYRANNO. ALMACHIO. PRESENTAȚI. DIVITISSIME. PLUBATIS. CAESI. SUNT. Scena reprezintă flagelarea martirilor. În stânga, Almachio pe tron, în fața unui fel de arc de triumf, care vrea poate să închipuie palatul lui Vespasian despre care vorbesc scrierile. Lângă el, un soldat. În dreapta scenei un alt soldat cu coif și lance, și numitul Carpasio. În mijloc, sf. Urban îngenuncheat și alți opt clerici care, ca și în tabloul precedent, nu au nimburi, sunt bătuți de doi călăi. Scena este aproape complet ștearsă. Din ceea ce a mai rămas, se vede totuși că a fost refăcută radical ca și cea de deasupra.

Botezul și moartea sfântului Anolino. Silului Urban face să se dărâme timpul lui Jupiter¹¹⁵ (fig. 20). Inscripția spune: ANOLINUS. CARCERĂRIUS. A.S. URBANO BAPTIZATUS. DECOLLATUR. S. URBANI. PRECIBUS. JOVIS. SIMULA [C] RUM. CORUIT. Tabloul reprezintă mai multe scene. În stânga, sf. Urban și clerul său se află în

¹¹⁴ Ibid. p. 29.

¹¹⁵ Ibid. p. 30-31 și 33.

temniță, unde se vede cum îl botează pe temnicerul Anolino. Alături de temniță, un soldat taie capul lui Anolino, care aici are nimb. Actele martiriului său spun că decapitarea s-a petrecut în fața templului Dianei, care a fost însă neglijat de pictor. În dreapta, sf. Urban, dus cu clerul său să închine jertfe lui Jupiter, este reprezentat în clipa când, invocându-l pe Dumnezeu, face să se năruie templul. Sub dărâmături se văd preoții pagini uciși de catastrofă, iar alături de grupul clericilor, un alt păgân care ridică brațele înspăimântat.



Fig. 20

Uciderea sfântului Urban și a clerului său (fig. 20). Inscripția spune: S. URBANUS. CUM SUO CLERO. DUCTUS ANTE TEMPLUM DIANAE. IBIDEMQ. DECOLLATUS EST. Scena reprezintă în stânga templul Dianei, de care vorbesc scrierile. În fața lui, sf. Urban îngenuncheat și cu mâinile împreunate, e gata să fie decapitat. În jurul său trupurile decapitate ale câtorva tovarăși de-ai lui. Alți martiri își așteaptă soarta. În sfârșit, în dreapta, scena îngropării sub un edicul care are forma unui puț. Pictura e destul de deteriorată, dar se vede că a fost total refăcută.

Cu aceasta se termină întreaga serie de picturi existente încă la Caffarella, destul de alterate din cauza refacerilor ulterioare. O privire de ansamblu asupra acestor tablouri și în special asupra celor autentice, ne va permite acum să tragem unele concluzii referitoare la stilul în care au fost pictate.

În rezumat, din toată seria de tablouri enumerate mai sus, zece scene pot fi considerate cu adevărat autentice, sau foarte puțin retușate și anume: 1. *Fresca subterană*; 2. *Portretele din rândul de jos din biserică*; 3. *Vestirea păstorilor*;

Visul lui Iosif; 5. Spălarea picioarelor; 6. Cina cea de taină; 1. Martiriul sfântului Laurențiu; 8. Tăierea mâinilor unui martir; 9. Scena de martiriu nr. 25; 10. Scena de martiriu nr. 26.

Numai în parte autentice, păstrând însă în genere vechea schemă, sunt următoarele șase tablouri: 1. *Bunavestire*; 2. *Nașterea lui Iisus*; 3. *Intrarea în Ierusalim*; 4. *Învierea lui Lazăr*; 5. *Convertirea și botezul lui Valerian*; 6. *Convertirea și botezul lui Tiburțiu*.

Celelalte douăzeci sunt total sau aproape total refăcute. O cercetare rezumativă a ceea ce s-a mai păstrat autentic în aceste picturi ne va putea duce la unele concluzii asupra caracterelor lor generale. Ele sunt următoarele:

Peisajul. Golaș, ușor unduit, ridicându-se abia către orizont în profiluri de coline, presărat ici și colo cu câteva smocuri de iarbă, arareori cu flori sau copaci, dar numai în cazul când o cerea tradiția iconografică, el nu vădește nicio urmă a simțului decorativ care împodobise arta bizantină, mai ales până în secolul al VII-lea, și care, înviorat de un simț al naturii cu totul nou, avea să reapară ca un element primordial în pictură, începând din secolul al XII-lea. Secolele VII - XI sunt sub acest aspect total sterile. Sensul exclusiv simbolic dat de arta bizantină peisajului, stilizându-l și reducându-l la liniile cele mai simple, suprimase orice sentiment realist al naturii, iar atunci când și acest simț decorativ s-a pierdut, peisajul, evident golit de semnificație, dar neputând fi suprimat, a devenit aproape inexistent. S-a ajuns astfel la acel convenționalism lipsit de frumusețe, în care pictorul se mulțumea cu o simplă zonă pustie de pământ, uneori abia o fâșie, zugrăvită în culori tulburi (galben murdar, verde gălbui, roșu portocaliu, sau albastru vinețiu) și fără sens (coline roșii sau albastre, sau, în același tablou, munți pictați în culori diferite). Secolul al XI-lea nu face excepție

de la această lipsă de sentiment al naturii. Semnele unei arte noi abia se iveau în alte elemente. Dar adevărata artă avea să mai întârzie încă, și n-avea să se nască decât odată cu primele peisaje eliberate de convenționalism.

Arhitectura. Nu este nici ea mult mai înviorată decât peisajul. Adevăratul simț arhitectonic, condiționat și el de o concepție realistă a artei, lipsește. Slabe încercări de arhitectură mai logică, chiar cu observații realiste, se întâlnesc uneori ici și colo. Le-am semnalat când s-a ivit prilejul. Ele sunt însă sporadice și poate întâmplătoare. Caracteristice rămân mereu jilțurile cu coloane sculptate ce susțin baldachine, orașele în formă de turn, cu case minuscule profilate deasupra, sau ediculele ce reprezintă morminte ori temple, păstrând încă toate vechile tipuri bizantine. Trebuie subliniată însă o oarecare simplificare, și mai cu seamă folosirea lor nu cu intenție decorativă, ci limitată la stricta necesitate.

Pictura bizantină lipsise și arhitectura de această funcție de jieceitate, transformând-o într-un element decorativ. De data aceasta există o sobrietate care începe să indice un alt gust. În pictura romană însă, aceasta sobrietate nu e caracteristică decât pentru începutul secolului al XI-lea. În a doua jumătate a secolului intervin mari modificări în decorul arhitectonic, ajungându-se chiar la excese. Picturile din vremea aceasta, de la S. Clemente și de la S. Cecilia în Trastevere, vor născoci o arhitectură excesivă și ireală, cu intenție decorativă, reprezentând mai ales interioare în secțiune, nu lipsite însă de simț estetic. Acest fel de interioare, din ce în ce mai simplificate și mai realiste, vor rămâne apoi arhitectura preferată în pictura italiană până în secolul al XII-lea. Frescele de la Caffarella nu prezintă însă acest caracter decât într-o singură scenă (moartea sfintei Cecilia), căreia nu știu dacă trebuie să i se acorde prea multă importanță.

Culoarea. Este elementul cel mai dificil de distins la

Caffarella din cauza alterărilor ulterioare. Mai cu seamă 111 privința conturelor, greu s-ar putea spune dacă sunt autentice. Totuși culoarea carnațiilor pare să fie acel roz alburii (*membrana*) folosit în tot evul mediu. Umbre aproape că nu există, iar zonele luminoase care de obicei marcau părțile proeminente ale figurilor, chiar dacă au existat, astăzi au dispărut. Părul are mereu aceeași culoare castaniu închis (*posch*), a cărei preparare ne este cunoscută din tratatul lui Teophylus¹¹⁶. Obrajii, așa cum am văzut, mai au încă adesea petele roșii caracteristice care marcau pomeții. Contururile lor nu sunt însă estompate, ca în secolele XII și XIII, ci rămân compacte, ca niște plăci, cum se făceau în miniaturile mai vechi. De altfel, estompările lipsesc în general. Adevăratul procedeu al frescei era încă necunoscut de pictor; el pune culorile în mod destul de grosolan una lângă alta, îmbinându-Le prin gradări suprapuse. Aceste gradări sunt astăzi șterse, iar dedesubt, culorile stau una lângă alta, fără să se contopească. Totuși o comparație între frescele din secolul al XI-lea, zugrăvite în biserică, și pictura subterană din secolul al X-lea, ne va arăta cu cât era mai transparentă și mai dulce culoarea ulterioară față de pasta folosită încă de pictorul din secolul al X-lea.

Dar toate aceste elemente care leagă în mod formal picturile de la Caffarella cu întreaga pictură anterioară din Italia și din restul Europei nu pot ascunde unele elemente spirituale, fără îndoială noi, prin care aceste fresce, încă destul de naive și rudimentare, anunță o transformare ce va deveni în curând esențială în spiritul artei romane. O vioiciune și o varietate în compoziție, necunoscute până atunci de arta rigidă și schematică a secolelor IX și X, frapează de la cea dintâi privire. Personajele sunt distribuite mai liber, într-o abundență de atitudini adesea destul de îndrăznețe, pe care știința pictorilor mai vechi nu

116 Op. cit. Lib. primus, III.

o dovedea de obicei. Corpurile; în general alungite, reprezentate toate cu mișcări expresive, și-au pierdut fizionomia bizantină tradițională, sunt mult mai aproape de miniatura lombardă sau de aceea de dincolo de Alpi. Gustul pentru ornamentația excesivă a veșmintelor și a tronurilor, atât de răspândit până în secolul al XI-lea, a dispărut și el. Costumele, simplificate, tind către un realism care, de altfel, se poate constata în toată concepția acestor picturi cu caracter evident popular. În general, raritatea trăsăturilor bizantine, atât în dispoziția generală a scenelor cât și în amănuntele iconografice, este dovada unei inspirații noi, care, chiar dacă nu și-a găsit încă expresia definitivă, se face totuși simțită.

În sfârșit, predilecția foarte accentuată pentru realismul violent din scenele cu cruzimi, relevată atât de des în toată arta occidentală a epocii respective, vine și ea să întărească impresia de mentalitate nouă în inspirația artistică.

În aceste fresce, arta romană se află evident într-un moment foarte interesant de tranziție către o nouă expresie. Faptul poate fi constatat nu numai în picturile de la Caffarella, ci în tot ce a rămas din acel timp la Roma sau în regiunile influențate direct de ea. La S. Sebastiano al Palatino, la Sancta Sanctorum, la S. Paolo fuori le mura (scena cu Cina de taină din chiostro¹¹⁷), la S. Cecilia în Trastevere sau la S. Clemente – am citat doar monumentele mai importante – stilul bizantin este de acum aproape cu totul eliminat, redus cel mult la reminiscențe, care nu vor întârzia nici ele să dispară. Firește, nu avem încă de a face cu o artă impunătoare din punct de vedere estetic. Destul de greu putem descoperi la S. Clemente o conștiință artistică mai accentuată. Dar această transformare, nu numai a formelor, ci în special a

117 Unde poate fi văzută aceeași formă lungă a mesei, care apare acum pentru prima oară.

spiritului, care apropie toate reprezentările picturale din vremea aceasta, ne arată la Roma măcar existența unui început de școală de pictură, ale cărei origini trebuie căutate altundeva decât în arta bizantină. De altfel, în secolul al XI-lea, relațiile cu Bizanțul erau aproape suprimate. Lupta împotriva iconoclaștilor dăduse încă din secolul al VIII-lea o grea lovitură acestei influențe. Secolele IX și X sunt, din punct de vedere artistic, o epocă de inerție, în care vechile forme, neîmprospătate, se repetau greoi și fără înțelegere de la un monument la altul. Ignoranța cea mai completă stăpânea clerul mare și mic, mai cu seamă în mănăstiri, din sânul cărora se recrutau artiștii¹¹⁸. În consecință, arta însăși nu se mai putea susține. Căci nu trebuie să uităm că reprezentarea bizantină, canonizată și subtilizată în simbolismul teologic până la ultimele amănunte, era nu numai artă, dar și știință. Pictorul bizantin era un erudit, a cărui știință îi depășea adeseori chiar măiestria. Așadar, arta lui era eminamente aulică și doctă. Ea nu putea trăi prin ignoranță. Dar la Roma tocmai din această ignoranță s-a născut tot ce a fost pictat în secolele IX și X. Iar rezultatul este evident. Decadența se accentuează cu fiecare monument nou. De la unul la altul, linia devenea mai rigidă, figurile lipsite de expresie căpătau aspectele cele mai grosolane, întreaga tehnică ajungea tot mai rudimentară. Arta căzuse într-un fel de puerilitate, din care nu mai putea fi scoasă prin vechiul meșteșug iremediabil pierdut, ci numai prin altul nou. Așadar, o ignoranță oarecum creatoare, deoarece uitarea aproape totală a artei tradiționale crea acum, deodată, o libertate și o ingenuitate care ofereau toate posibilitățile unei transformări radicale. Asta s-a și întâmplat. Începutul

118 Asupra stării culturale a acestei epoci de absolută ignoranță și barbarie, vezi tabloul sumbru înfățișat de Gregorovius în: *Storia della città di Roma nel medio evo*, II, p. 147 și urm.

secolului al XI-lea pare să fi fost preludiul acestei redeșteptări, care acum avea să-și caute puterea în sine însăși. Iar arta acestui secol, nu mai puțin ignorantă decât a celor precedente¹¹⁹, are toate caracterele ingenuității. În locul savantelor reprezentări simbolice de altă dată, avem acum naivitatea artei populare, inovatoare și îndrăzneată din ignoranță. Ciclurile narative de istorii ale martirilor și sfinților sunt preferate vechilor reprezentări simbolice absidale. Imaginația populară găsea în ele un joc mai liber și, adeseori, ca la Caffarella, putea fi chiar inventivă. Așa se explică și realismul, și varietatea mișcărilor și, mai cu seamă, acea cruzime excesivă în scenele de martiriu. Psihologia populară era în ele mult mai sinceră și spontană decât vechea artă doctă pe care începea să o înlocuiască.

Acțiunea aceasta de emancipare față de tipurile tradiționale șireântinerire prin spiritul popular în artă, se petrecea de altfel nu numai la Roma și în Italia, dar și dincolo de Alpi. S-a discutat destul relația, presupusa și în parte controlată dintre arta ottoniană și aceasta școala romană sau suditalica, al cărei centru s-a admis că era Montecassino. Kraus a insistat în mai multe rânduri asupra acestui lucru¹²⁰, susținând că centrul artei ottomene, Reichenau, „tea fi conceput fără o influență directă a școlii romano-montecassineze, care și ea trebuie privită nu ca o dezvoltare a artei bizantine, ci chiar a tradiției spiritului italic. Kraus a completat și a lărgit de altfel o teorie care, înaintea. Im o-ăsise susținători în Springer și Voge¹²¹, și care de curând a fost reluată cu eficacitate de Bertaux *!

119 Ibid, p. 383 și urm.

120 Kraus- Die WandgemSldes der S. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee p. 8-23. Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, p. 7 -8.

^^Vmr Gesch. der die XVende des ersten Jahrtaus-

121“ în XS ^di'enzlr Geschichte der Malerei in Deutschland im X u. XI Jahrh. Tübingen,

Nu lipsesc însă nici apărătorii unei teorii opuse, după care arta romană și suditalică și-ar datora transformarea unei influențe venite de peste Alpi. Recenta publicație a lui R. Van Marle este aproape toată o ilustrare puțin exagerată a acestei teorii. Dezbaterăa poate fi considerată deschidă deoarece studiile iconografice și stilistice comparative asupra acestor două scoli sunt încă insuficiente. Dar atât o teorie cât și cealaltă exagerează deopotrivă căutând cu orice preț, pentru aceasta arta, modele irefutabile. Nu se poate nega, de pildă, mai ales pentru scenele crude de martiraj caracteristice pentru epocă! o influență destul de considerabilă a miniaturilor venite din Orientul mai îndepărtat, sirian, capadocian, armean sau egiptean, care mea din șcă al VIII-lea circulau foarte mult în Occident. Realismul lor crud, relativa independență față de tipurile bizantine și adeseori coldenț gpbreg țările occidentale contemporane, au fost în mai multe rânduri ale. Ilic tura occidentală atât cea romană, cât și cea ottomana, n-au fost desigur tente de asemenea modele, fie că erau importate în Italia prin maeștrii cum e mai probabil, treceau dincolo de Alpi prin maeștrii școlii italiene. Onem ar fi aceste modele din Orientul îndepărtat, care nu erau nici ele inovatoare dec fată de Pictura bizantină, rămânând însă tot alambicate în formule tipice, nu pot exprima suficient spiritul inovator, libertatea de întări occidentale, și tot acel realism naiv care devine din ce în ce mai evident Modele noi, care să se repete invariabil, așa cum se întâmplase cu cele Wntme, nu puteau genera decât cel mult formule noi, și nu acel spmjjmdânviorat, care în mai puțin de două secole avea să ducă arta tate. Modificarea aceasta se făcea nu prin modele, ci mai degrabă Prin P de modele, care pentru prima oară începeau să fie înlocuite de ingma nație populară. Aceasta este, fără îndoială, în mare p împpr) p să dobândasemănări prin care arta occidentală, italiana și germanica, începe să-dobm dească un aer de familie ce o

îndepărtează de Orient. O mentalitate nouă, înrudită prin înseși condițiile esențiale din care se naștea, trebuia să ducă și la expresii înrudite.

Pictura de la Caffarella este destul de tipică pentru această transformare inconștientă. Gustul popular, încă naiv și nestilizat, caută în ea expresia pe care, firește, nu a putut-o realiza decât mediocru. Dar din această orientare spirituală aveau să ia naștere destul de curând și primele opere de o importanță hotărâtoare pentru inspirația întregii arte viitoare.

PIETRO CAVALLINI ȘI PICTURA ROMANĂ¹²² DIN SECOLELE XIII ȘI XIV¹

Introducere

Personalitatea lui Pietro Cavallini a fost cu adevărat relevantă în istoria artei italiene relativ de curând. Până la descoperirea frescelor de la S. Cecilia în Trastevere, acum douăzeci și cinci de ani, tot ce se cunoștea din opera lui se reducea – în afara unor atribuiri eronate – la mozaicurile pe drept vestite, dar insuficiente, de la S. Maria în Trastevere, iar viața sa, destul de enigmatică, rămânea aceea povestită în schița biografică cu desăvârșire falsă a lui Vasari². Nu se ținuse seama nici măcar de scurta notă a lui Ghiberti¹²³, sursa adevărată a tuturor biografiilor ulterioare, care în puținele rânduri scrise despre Cavallini conținea oricum destule date exacte pentru o reconstituire esențială a operei acestui artist.

Vasari, completând informațiile lui Ghiberti, poate cu

¹²² Vasari: *Le vite etc.*, ed. Milanesi, 1878, Voi I, p. 537 — 543.

¹²³ Lorenzo Ghiberti: *Commentarii*, II, în J. von Schlosser, *Quellenbueh zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Viena, 1896, p. 379. Idem, *Lorenzo Ghibertis Denkwurdigkeiten*, Berlin, 1912, voi. I, p. 39, după singurul manuscris păstrat la Florența, *Bibliot. Magliabecchi-ana*, Cod. XVII, 33. Al doilea Comentariu a fost publicat pentru prima oară de Cicognara, în *Storia della scultura italiana*, Prato, 1823, voi. IV, p. 208 și urm. *Ephemeris Dacoromana*, Roma, III, 1925. Traducere din italiană.

indicații din alte izvoare care ne rămân necunoscute, sau, cum este mai probabil, cu observații proprii eronate și uneori cu simple născociri, ne-a dat totuși o primă interpretare a personalității lui Cavallini: artistul roman era un elev al lui Giotto. Un elev venit târziu, care începuse să învețe arta picturii de la alții, în acea „manieră stângace” care era arta bizantină, și abia apoi, după ce l-a cunoscut pe Giotto, a învățat în sfârșit de la el și „maniera nouă”; lucru pentru care Vasari i-a adus multe laude, desigur nemeritate de Cavallini în această formă: „... a fost primul care după el [după Giotto] a luminat această artă și a început să arate că nu era un discipol nedemn de un asemenea maestru...” în 1550, când își scria opera, Vasari putuse desigur să mai vadă la Roma nu numai picturile de la S. Paolo și mozaicurile de la S. Maria în Trastevere dar și acele fresce de la S. Cecilia, dispărute mai târziu, care erau opera capitală a lui Cavallini. Vasari le notează însă în câteva cuvinte, fără să le acorde vreo apreciere, subliniind. În schimb drept operă capitală faimoasa frescă de pe bolta absidei de la S. Maria în Aracoeli, reprezentând scena cu August și biblia Tiburtină, de care Ghiberti nu pomenise, și poate nici nu era de Cavallini. Vreunul dintre pictorii florentini care lucraseră efectiv la Aracoeli, poate Stefano Fiorentino, sau Giottino, amintiți de asemenea de Vasari în alte locuri va fi fost autorul acelei fresce care trezea admirația biografului. Slabul spirit de observație al lui Vasari fusese astfel indus în eroare, iar împrejurarea venea în sprijinul uneia dintre teoriile lui favorite, aceea de a subordona toată renașterea artistică trecentescă geniului florentin al lui Giotto. Imaginația fecundă a istoricului aretin, dovedită de atâtea ori și în alte cazuri, a inventat apoi cu ușurință toată biografia pe care o știm, cu acea călătorie pioasă în Ioskana pentru a vedea operele celorlalți discipoli ai maestrului său Giotto și pe ale acestuia însuși”, și cu toată seria de opere imaginare

notate la Florența la Assisi sau Orvieto, opere care aveau să ducă la acea primă teorie *florentina* referitoare la Cavallini.

Multă vreme teoria lui Vāsari va rămâne singura opinie despre pictorul roman, pe care de altfel uitarea îl acoperea cu desăvârșire. Baldinucci, care avusese totuși sub ochi și manuscrisul lui Ghiberti¹²⁴, se mulțumea să publice din nou, cu vechile erori-și cu altele noi, biografia scrisă de Vāsari, adăugând seriei de opere florentine indicate de acesta și altele, nu mai puțin imagine decât primele¹²⁵. Cavallini rămânea și pentru el un elev al lui Giotto, destul de supus și destul de inferior maestrului: în toate a urmat maniera maestru lui, doar că a dat mai multă mlădiere figurilor sale, fără ca prin aceasta să le facă mai frumoase și mai naturale¹²⁶. Florentinismul teoriei lui Vāsari ramnea astfel nu numai intact, ci chiar mai accentuat de Baldinucci, care de altfel se poate să nu fi văzut niciodată adevăratele opere ale lui Cavallini.

O îndoială avea însă să suscite d'Agincourt în scurtele sale aprecieri asupra artistului roman, în care, bazându-se de altfel tot pe Vāsari și Baldinucci, înclină să-i creadă pe Cavallini mai vârstnic decât Giotto, și nu un elev al său, ci probabil un tovarăș de studii cu mai puțină personalitate, la același maestru al amândurora, Cimabue. În orice caz, observă și el în opera lui Cavallini cele două maniere remarcate de Vāsari: „greacă și giottescă”, amestecate sau separate. Poate la Assisi, în tovărășia lui

124 Manuscrisul cu tăieturi al lui Ghiberti, folosit de Baldinucci, încă netipant, se afla acum m

posesia unui anticar din Miinchn. Vezi J. von Schlosser: Die Kunsthteratur, E% n Handbuch zur Quellenkunde der neueven Kunstgeschichte, \ iena, 1924, p. 91.

125 F. Baldinucci: Notizie de professori di disegno da Cimabue in quā, con annotazioni di Dom.

126M aria Manni, Florența, 1768, voi. II, p. 11—16.

Giotto, va fi deprins maniera giottescă pe care, după întoarcerea la Roma, a adoptat-o definitiv.

O atenție specială pentru opera lui Cavallini nu vom întâlni însă până la Cavalcaselle: primul care, depășind sursa eronată a lui Vāsari, supune picturile artistului roman unei examinări critice¹²⁷. Observațiile lui Cavalcaselle sunt interesante și adeseori juste, dar nu reprezintă un mare progres în interpretarea artistului. Cavalcaselle rămâne încă mult influențat de florentinismul lui Vāsari, pe care îl continuă iară să vrea. Raportul dintre Cavallini și Giotto este privit de el în același fel ca și de predecesorii săi. Îl consideră pe artistul roman un elev al Cosmaților și un continuator al tradiției școlii romane, dar în mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, influența lui Giotto îi pare atât de evidentă, încât cu începere de la acea dată, toate operele lui Cavallini i se par giotteschi. Mozaicurile de la S. Paolo ar fi fost după el doar executate de Cavallini, dar desenate de Giotto. Așadar, un colaborator al lui Giotto, mult influențat de acesta, dar în același timp (și meritul acestei afirmații îndrăznețe îi revine lui Cavalcaselle), tot atât de util și el lui Giotto, care la rândul său avea să învețe câte ceva de la Cavallini. Țin să remarc că tot Cavalcaselle este cel care pentru prima oară îl folosește pe Ghiberti drept sursă directă pentru Cavallini.

În sfârșit, în 1900, cu ocazia unor restaurări în corul călugărițelor din biserica S. Cecilia în Trastevere, profesorul Federico Hermanin a făcut o descoperire care avea să fie de o importanță capitală pentru cunoașterea

127 J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle: *A History of Painting in Italy*, Londra, Douglas»

vol. I, p. 84 — 97. Prima ediție a fost tipărită în 1864.

maestrului roman¹²⁸. Pe peretele interior al fațadei bisericii au fost găsite pe toată suprafața corespunzătoare corului, ascunse de stranele rezemate de perle și chiar de pardoseala corului, resturile extrem de importante ale unei vaste Judecăți de Apoi, în care profesorul a recunoscut cea mai importantă operă a lui Cavallini. Alte fresce, mai puțin importante, au ieșit la lumină cu aceeași ocazie pe pereții laterali ai corului și pe pereții superiori ai navei centrale, urme ale unui întreg ansamblu de picturi care acopereau cândva aproape tot interiorul bisericii. Cercetările prof. Hermanin au fost hotărâtoare pentru cunoașterea personalității lui Cavallini. Într-o serie de comunicări și de studii ce au urmat², și mai cu seamă în acel model de studiu critic care este monografia apărută în colecția „Le gallerie nazionali italiane”, plecând de la baze noi, el a reexaminat personalitatea lui Cavallini. S-a recunoscut atunci contribuția cu totul arbitrară a lui Vāsari în ce privește biografia lui Cavallini, din care nu rămânea în picioare decât ceea ce fusese luat de la Ghiberti, și s-a procedat la o refacere și la o întregire a acestei biografii. Dar importanța studiilor lui Hermanin consta nu numai în această reconstituire istorică, ci mai cu seamă în poziția de absolută independență pe care și-o asuma față de Vāsari. Interpretarea florentină a acestuia era urmată acum de

128 Relazione dei lavori eseguiti dalVUfficio tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma 'tiel quadriennio 1899—1902, Roma, 1903, p. 45.

F. Hermanin: Un affresco di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, în „Archivio della R. Società Romana di storia patria”, voi. XXIII, 1900, p. 397 — 410. Idem: Nitovi af-

Jreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, în „L'Arte”, voi. IV, 1901, p. 239 — 244. Idem: Gli affreschi di Cavallini in S. Maria in Trastevere, în Le gallerie nazionali italiane, voi. V, Roma, 1902, p. 60 și urm. Idem: Cavallini, în Allg. Lexikon der bildenden Kiinstler, -editat de U. Thieme, voi. VI, Leipzig, 1912, p. 222 — 224. Idem: Il maestro romano di Giotto, în „Almanacco di Roma”, Roma, 1924, p. 143—161.

una, să-i zicem, romană. Cavallini nu mai era un simplu elev al lui Giotto, și în general al florentinilor. Urmaș al mării tradiții artistice romane, pe care o prelua și o reîmprospăta cu geniul său, el devenea un precursor al lui Giotto, și unul dintre cei mai mari, datorită căruia întreaga Renaștere italiană din secolul al XIV-lea avea să-și găsească originile nu la Florența și nici la Siena, ci direct la Roma, unde până acum se credea că geniul artistic se stinsese cu ultimii mozaicari: „Fapt este că, potrivit dezvoltării naturale și logice a tuturor lucrurilor, primul început de reînnoire trebuia să se producă la Roma, vechi centru al robusteii arte romane, unde în timpul celor mai întunecate secole din evul mediu, tradiția picturală nu se stinsese niciodată”. Așadar, Cavallini crea pentru prima oară un stil nou, nu numai printr-o percepere psihologică mai atentă a subiectelor, ci mai cu seamă prin întoarcerea la antichitate care, în aceeași epocă le prilej uise și artiștilor pisani o renaștere în sculptură. Giotto rămânea un simplu contemporan mai tânăr, desigur nu fără contact cu Cavallini în timpul șederii lui la Roma, dar Hermanin se ocupa prea puțin de raportul lui cu arta maestrului roman.

De aici până la a face din Giotto un elev al lui Cavallini nu mai era decât un pas. Șederea destul de lungă a maestrului florentin la Roma, într-o vreme când Cavallini apucase probabil să-și creeze operele cele mai importante¹²⁹, precum și existența acelor fresce atribuite de obicei lui Cavallini la Assisi, unde și Giotto avea să adauge mai jos scenele lui cu San Francesco, erau indicații suficiente pentru a facilita în sfârșit totala răsturnare a teoriei lui Vāsari. Poate nu direct, dar cel puțin prin

129 Oricum în preajma anului 1300, data picturii jubiliare de la Lateran, Giotto se afla la Roma. Demonstrația sigură a lui Lionello Venturi (La data dell'attività romana di Giotto, în „L'Arte”, 19 18, p. 229 și urm.) că Naviceîla și tabloul de la S. Pietro nu sînt din anul 1298, nu este tot atît de sigură și pentru pictura de la Lateran. în orice caz, data de 1320 fixată de L. Venturi nu mi se pare admisibilă.

studierea atentă a operelor lui Cavallini și prin asimilarea principiilor maestrului roman, Giotto devenea astfel elevul lui Cavallini. Această nouă interpretare, dusă până la ultimele ei consecințe, aparține în primul rând distinsului profesor Venturi, care a insistat de mai multe ori asupra priorității pictorului roman față de cel florentin¹³⁰. Cavallini ajunge să fie pentru el nu numai „crainicul noului cuvânt al artei, inspirator al geniului lui Giotto”, ci un profesor și mai important pentru Giotto chiar decât Cimabue. Lumea romană se oglindește deci limpede în primul ciclu de fresce ale lui Giotto la Assisi și chiar la Padova, pe când în frescele ulterioare ale lui Cavallini de la Neapole se întâlnește întregul spirit narativ și psihologic pe care, așadar.

Giotto nu-l inventase cu totul.

Această teorie, astăzi repetată de mai toți specialiștii¹³¹, este oarecum teoria oficială asupra maestrului roman. Există chiar tendința în ultimele studii de a o duce și mai departe. Într-un articol recent, de pildă, A. Muñoz spune: „ceea ce a luat Giotto de la Roma” nu numai că a fost „mai mult decât ce a dat” – părere exprimată de altfel și mai înainte de Muñoz – dar „după șederea sa la Roma, Giotto se poate aproape număra printre artiștii școlii romane”. Critici încă și mai radicali, ca Raymond Van Marle, pe punctul de a întrece măsura, găsesc la Cavallini „un spirit mai modern chiar decât la Giotto”, care modelează formele cu mai puțină vivacitate, face figuri lipsite de mobilitate și adeseori greoaie și

130 A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, voi. V, Milano, Hoepli, 1907, p. 123 și urm. Idem, Pietro Cavallini a Napoli, în „L'Arte”, 1906, p. 117 — 124. Idem. Pietro Cavallini e Giotto, în *L'Arte italiana, disegno storico*, Bologna, Zanichelli, 1924, p. 81 și urm. ^

131 în ultimul său articol despre Cavallini, *Il maestro romano di Giotto*, în „*Almanacco di Roma*”, Roma, 1924, Hermanin o adoptă și el fără rezerve.

reprezintă chipurile prin simple desene liniare fără multe nuanțe

Lăsând însă deoparte exagerările, este într-adevăr Giotto un elev al lui Cavallini, fie și îndepărtat, și putem considera oare școala romană, în genere dispărută fără urme după primul sfert al secolului al XIV-lea, ca o anticipare directă a Renașterii, pe care Florența avea apoi să o sintetizeze în mod atât de genial? Sau, răsturnând cu totul eroarea lui Vāsari, noua interpretare *romană* a lui Cavallini nu e oare și ea în pericol să cadă într-o eroare inversă, exagerând atât personalitatea maestrului cât și, mai cu seamă, valoarea lui față de Giotto? O școală romană de pictură există, fără îndoială, cu destule caracteristici proprii la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul celui de al XIV-lea; dar cum să dispară ea imediat după Cavallini, fără putința de a mai renaște? Explicația curentă a deplasării centrului politic prin transferarea papilor la Avignon este prea slabă pentru a fi luată în considerare. A înflorit oare pe urmă o școală la Avignon care să confirme o strânsă legătură între prezența acelui centru politic și activitatea creatoare locală, în cazul când nu e privită drept școală avignoneză activitatea sienezilor și a florentinilor aduși acolo de papi? Iar Siena, Perugia și Le Marche au avut oare nevoie să fie centre politice importante pentru a crea școlile pe care le cunoaștem? apoi a reînviat cumva acea școală romană când, nu după multă vreme, papii s-au înapoiat la Roma? Sau poate acel început de școală care își găsisese în Cavallini o expresie atât de înaltă, purta încă de la început în ea germenii propriei sterilități, care n-avea să întârzie să se arate?

Iată o serie de întrebări care pun din nou, și în alți termeni, problema artei lui Cavallini. Nu este vorba de noi revelații de ordin istoric și arheologic. Operele lui Cavallini care ne-au putut fi transmise sunt acum, desigur, aproape toate cunoscute. Nicio descoperire nouă nu ne va putea

face să modificăm în mod esențial ceea ce știm despre el. Cu ceea ce știm, însă, întreaga lui personalitate poate fi din nou studiată, nu numai în sine, ci mai cu seamă în legăturile ei firești cu toată școala romană contemporană și cu acea școală florentină cu care a avut o vreme contact. Mai cu seamă problema raportului dintre arta lui Cavallini și aceea a lui Giotto ni se pare extrem de interesantă.

Între cele două explicații date până acum, cea modernă și cea a lui Vāsari, este loc poate pentru o a treia, care ni se pare mult mai mulțumitoare. Nu anticipăm nimic aici; concluziile la care am ajuns sunt rodul unui îndelungat studiu de analiză stilistică, ce își va găsi locul în cele ce vor urma. Iar rezultatul acestei analize este și ordinea metodică pe care am adoptat-o în expunerea de față. Cercetările profesorului Hermanin sunt destul de definitive pentru a ne putea scuti astăzi de a reîncepe un studiu similar pentru stabilirea criteriilor de autenticitate în aprecierea operelor lui Cavallini. Mozaicurile de la S. Maria în Trastevere și frescele de la S. Cecilia în Trastevere rămân baza oricărei cercetări în această ordine de investigații. Am adoptat așadar, în măsura pe care datele adunate până acum ne-o îngăduie, ordinea cronologică, oarecum biografică de cercetare. Diferitele capitole, care sunt și definiri de perioade diferite în activitatea artistică a lui Cavallini, sunt rezultatele stilistice ale acestei cercetări.

În ce măsură vom fi reușit să scoatem în evidență lima personalității artistului nostru, precum și destinul întregii școli romane atât de sttns legată de el, este un lucru pe care cititorul îl va putea aprecia mai bine decât noi.

Tinerețea lui Cavallini

Primul document cunoscut despre Cavallini poartă data de 2 octombrie 1273.

Este un act notarial găsit de G. Ferri în arhiva

bazilicii Şi., M" de" Roma privitor la o vânzare de teren din acea data, făcută de bteptianus li Huş et heres quondam Andree Paparonis" şi de Bartholomaeus Gavaccus „tutor indreocce nepus suc" canonicului bazilicii Santa Maria Maggiore Ommasanto de Fusds deberta. La această vânzare asistă ca martori ai vânzătorului *Petrus dictus Cavallinus de Cerronibus* şi un oarecare Bartholomaeus Johanms Cerroms.

Importanta documentului este evidentă. În acelaşi loc unde cu câteva luni mai înainte în 8 iunie 1272, „Cimabove pictore de Florencia apărea tot ca martor într-un alt act*, îl găsim acum pe Cavdlim Pfp-ane-u întreg. Prezenţa imediată după el şi în aceeaşi calitate a unei alte Pâne alt nume, Bartholomaeus johanms Cerroms, ar putea lămuri ca aces. adaos de Cerronibus" sau „Cerronis, care nu i se cunoştea Pând nume de familie la care „Cavallini" pare să se adauge doar.ca c' P" eckn t + ne; Cavnllimis" (zis Cavallinus). Afirmatia nu e uşor de susţinut dar nu este absolut inacceptabilă. G. Ferri afirmă că Cerroni este un nume de familie destul 5 c desânăn evul mediu!» diferiţii indici cercetaţi de – am mtdmt o singură dată, în 1401, sub forma „Cerronc", într-un necrolog al vatoris aci S. Sanctorum" *: un oarecare... Cerroneme...

de reg Trivii; executores donn. omma fură que G. laabebat în medietatem casalis Tunis S. Thomae et Casalis de Magistns Lucae et-eorum;

Este adevărat că însemnarea e prea târzie pentru a fi pusă în raport cu (1 – în orice caz, ea poate indica existenţa unei familii cu acest nume la Roma, la începutul secolului al XV-lea. a

Mult mai interesantă ni se pare însă o altă menţiune, de rândul acesta de la sfârşitul secolului al XIII-lea, nesemnlată mea de şim care apaxe e numele „Cavallini". Într-un necrolog al bisericii Santo Spmto în Saxia e notat la

data de 12 aprilie: „OblutJ Pauli Cavallini¹³². P. Egidi lămurește în această persoană care poartă chiar numele pictorului nostru, acesta fiind amintit și cu corespondența de prenume: Pietro-Paolo. Tatăl? Fratele lui Pietro Cavallini? Sau vreun alt membru oarecare al aceleiași familii? Ne mulțumim cu această ultimă ipoteză, notând doar că înregistrarea morții sale se făcea la o biserică din cartierul cel mai familiar pictorului, Irastevere, unde el avea să-și lase mai toate operele. Documentele pot deci să ne dovedească la sfârșitul secolului al XIII-lea și până la începutul celui de al XIV-lea existența acestor două nume pe care documentul de la Santa Maria Maggiore le dă pentru o singură persoană. Descoperiri ulterioare vor lămuri poate mai bine legăturile dintre ele. Până acum, ceea ce se poate spune este numai că o ramură a familiei Cerroni purta la sfârșitul secolului al XIII-lea și porecla de „Cavallini”, care îi aparține lui Pietro.

Dar documentul de la S. Maria Maggiore mai prezintă o dificultate. El nu-i atribuie lui Cavallini niciun titlu, nici de „magister”, nici de „pictor”, ca în cazul lui Cimabue. Un calcul simplu ar putea răspunde însă la această obiecție. „Pictor” sau „magister” erau titluri care, evident, se acordau oficial numai când, ieșind de sub patronatul maestrului, pictorul își putea exercita meseria pe cont propriu. Cavallini nu era poate la acea dată în această situație. Coincidența de a apărea în același loc cu Cimabue, la interval de numai cinci luni și tot în calitate de martor la un act de același fel, ne-ar putea servi eventual o indicație cu privire la maestrul său din acea vreme. Toată cariera lui ulterioară, departe de a o dezminți, confirmă posibilitatea ca în 1273 tânărul Cavallini să fi fost, poate chiar la S. Maria Maggiore, elevul lui Cimabue. Este o afirmație pe care vom avea ocazia să o dovedim în studiul ce urmează 3.

132 Ibidem, voi. I, p. 126.

Așadar, un document din tinerețea lui Cavallini. Cât de tânăr putea fi artistul nostru la acea dată? Pentru a putea iscăli în calitate de chezaș un act public de vânzare, trebuia să fie cel puțin major. Avea așadar măcar douăzeci de ani. Iată un calcul care ne îndeamnă să formulăm o ipoteză și în privința datei nașterii sale. 1253? Poate nu cu precizie. În orice caz, către 1250. Câțiva ani înainte sau după, dar nu mai târziu de 1253. Data aceasta coincide și cu aceea stabilită de prof. Hermanin, care ajungea pe altă cale la aproximația de 1250 ³.

În rezumat, documentul de la S. Maria Maggiore ne poate furniza aceste indicații preliminare: un Pietro Cavallini din familia Cerroni se afla în 1273 la S. Maria Maggiore alături de Cimabue. Dacă acesta e cu adevărat pictorul nostru, putem presupune că la acea dată, având probabil cel puțin douăzeci de ani, Cavallini lucra încă sub îndrumarea lui Cimabue însuși, și poate chiar la Santa Maria Maggiore.

În actualul pod al bazilicii Liberiane, pe o parte a peretelui vechiului transept, astăzi total transformat de boitele construite mai târziu la capătul navelor mici⁷ - și chiar în timpanul triumfiular din stânga transeptului, deasupra tavanului actual, există resturile unor picturi, fără îndoială de la sfârșitul secolului al XIII-lea, în care putem căuta într-adevăr urmele acelei școli de artă pe care ne-o sugerează documentul amintit. Cele mai vechi documente privitoare la bazilică nu pomenesc despre o asemenea lucrare către sfârșitul secolului al XIII-lea, iar legătura presupusă de cercetătorii acestor fresce - A. Colasanti și P. Toesca¹³³ - între aceste lucrări și cele atestate din vremea lui Niccolò al IV-lea, mi se pare greu

133 A. Colasanti: Seoperta di anticld affreschi in Santa Maria Maggiore: Cimabue o Cavallini? în „La Tribuna”, iul. 1904. P. Toesca: Gli antichi affreschi di S. Maria Maggiore, în „L'Arte”, p. 312-317.

admisibilă, întrucât însemnările privitoare la acestea din urmă precizează toate că lucrările lui Niccolò al IV-lea s-au mărginit la transformarea absidei altarului mare, care a fost mărită și împodobită cu mozaicuri¹³⁴. Pe de altă parte, aceste resturi de picturi nu sunt sporadice, pentru că din aceeași epocă par să dateze și alte urme, tot deasupra actualului tavan, în timpanul anterior corespunzând fațadei bisericii¹³⁵. Un întreg ansamblu de picturi pare să fi acoperit astfel toată partea superioară a bisericii, poate și pereții superiori ai navei centrale, astăzi goi. Dar o asemenea lucrare de mare amploare, dacă ar fi fost executată pe vremea lui Niccolò al IV-lea, n-ar fi fost desigur uitată de cei care notau cu precizie lucrările comandate de papă în absidă. De aceea mi se pare mult mai probabilă legătura între aceste picturi și prezența acolo între 1272 și 1273 a lui Cimabue și Cavallini care, împreună cu alți maeștri, ar fi executat acea decorație, astăzi aproape complet dispărută.

Iată prima indicație mai concretă în privința mediului artistic în care va fi început formarea personalității pictorului nostru. Stilul frescelor este de altfel cu totul în acord cu ipoteza. N-am putea recunoaște cu certitudine absolută în ele nici mâna lui Cimabue, nici pe aceea a lui Cavallini; însă vreun membru apropiat al acestei familii artistice, pe care-l vom regăsi vădit în unele fresce din biserica superioară de la San Francesco din Assisi, ne arată hotărât și tehnica și, mai cu seamă, spiritul amândurora.

Sub o bandă lată de ornamente, unde pe un fond

134 A. Nibby; Roma nell'anno MDCCCXXXVIII. Prima parte modernă, p. 382. N. Ratti: Dissertazione sulla Basilica Liberiana, Roma, 1825, p. 2425. A. Fascina: Memorie dei bene- fattori antichi e moderni di S. Maria Maggiore in Roma, Roma, 1634, p. 25. O. Panciroli: Tesori nascosti dell'alma città di Roma, Roma, 1625, p. 252. De Angelis, op. cit., p. 89.

135 Toesca, loc. cit., p. 313.

purpuriu se împletesc ramuri lungi cu frunze și flori multicolore, alternate cu alte porțiuni cu palmieri și nișe pictate în perspectivă, se văd trei medalioane mari cu busturi de profeți sau de apostoli, rămase dintr-o serie mult mai lungă, azi dispărută. Toate trei au fonduri albastre tivite cu alb și verde. Nimburile sunt de un galben deschis. Figurile se detașează cu reliefuri puternice și în culori destul de vii, trebuind să fie privite de jos. Într-unul din ele, figura unui bătrân placid, nu lipsit însă de oarecare putere de expresie, care se regăsește și mai accentuată în celelalte două. Barba e lungă, împărțită în şuvițe groase, în care părul este desenat cu grijă, aproape fir cu fir. Gura, cu colțurile lăsate în jos într-o contracție voită caracteristică aceluia pictor, care obținea prin ea expresia pe jumătate de mirare, pe jumătate de durere a figurilor sale. Nasul drept, desenat puternic, cu umbre care îi accentuează formele. Ochii migdalați, totuși fără forma caracteristic giottescă, cu pupilele ușor adiacente pleoapelor indicate prin două linii. La coada ochiului, trei riduri adânci care, ca și cele două brazde orizontale de pe frunte, accentuează în toate aceste figuri vârsta personajelor.

Al doilea portret, mult mai viguros, are o expresie aproape leonină. Capul cu păr bogat, modelat profund și puțin întors din profil, este puternic legat de trup prin gâtul vânos care îi dă un aspect athletic. Acest portret e suficient pentru a recunoaște mina pictorului în oricare altă pictură. Barba scurtă și stufoasă e împărțită și aici în şuvițe care se cârlionțează spre vârf într-un mod caracteristic. Aceeași gură contractată, mai cărnosă însă, în armonie cu întregul aspect al personajului. Nasul, ochii, fruntea, desenate în același mod. Expresia de durere este totuși mai accentuată. Specific este și modul de a desena urechea, cu deosebită atenție anatomică: un tiv alb în jurul lobului care se ascute în jos, iar detaliile din interior lucrate cu gradații de culori. Părul bogat e de asemenea

împărțit în șuvițe răvășite neregulat și pornind toate din același punct deasupra frunții.

Al treilea medalion nu diferă prin amănunte de celelalte. Figura e însă mai tânără și mai puțin viguroasă. În orice caz, expresia este destul de intensă și cu același aer de tristețe. Cel ce a făcut aceste portrete, în care maniera bizantină este înviorată de expresia hotărât romană, plastică și viguroasă, a fost un artist cu o personalitate remarcabilă și bine definită. Vom regăsi curând același stil cu aceleași calități, dar și mai evoluat, în operele ulterioare ale lui Cavallini.

E Cimabue, e Torriti, e Rusuti sau unul dintre Cosmați care lucrau în acea vreme la Roma? Comparația cu tot ce au lăsat acești pictori nu ne îngăduie să-i recunoaștem pe artistul de la S. Maria Maggiore în niciunul dintre ei. Dar vigoarea lui plastică, transformarea vechilor modele bizantine în asemenea interpretări romane, vigoarea acelui cap aproape pătrat, statuar, reprodus în îi. - 1, și sentimentul intens dureros al expresiei nu lasă îndoieli. Aici e școala lui Cimabue, în unul dintre cei mai buni reprezentanți ai ei, pe care nici Torriti, nici Rusuti, ci doar Cavallini avea să o depășească mai târziu. Iată primul ciclu artistic în care vom găsi elemente de studiu pentru arta lui Cavallini. Alte date verificabile în privința activității sale de discipol nu avem. Urmele din prima tinerețe vor trebui căutate în operele lui ulterioare. Pe acestea le vom urmări acum pas cu pas 4.

Care este prima sa operă din acea „îmbelșugată lucrare de care vorbește Ghiberti? Nu este ușor de stabilit, ținând seama că nici Ghiberti, nici vreun alt biograf nu ne dau indicații cronologice în această privință. Dintre toate operele notate de Ghiberti, cele mai vechi par totuși să fie frescele de la S. Paolo fuori le mura, distruse de incendiul din 1823. Să încercăm o precizare.

Ghiberti ne dă în privința aceasta o singură

informație: „La San Pagolo era din mozaic fațada din față; înăuntru în biserică toți pereții navelor din mijloc erau pictați cu istorii din Vechiul Testament, tot capitolul era pictat de mâna lui, lucrat cu mare măiestrie”. Codicele Magliabecchian¹³⁶, care conține și el o biografie a lui Cavallini, transcrisă tot după Ghiberti, repetă doar, de altfel ca și Vāsari, informația primului biograf¹³⁷. Cât despre cei mai vechi istorici ai bazilicii-¹³⁸, aproape toți se mărginesc să vorbească doar de mozaicuri, sau amintind în treacăt și de fresce, repetă aceleași informații culese în genere de A-asari¹³⁹. Din fericire, nota lui Ghiberti se completează cu seria de copii făcute în 1635, la cererea cardinalului Francesco Barberini, după toate frescele din

1361 C. Frey: *Il codice Magliabecchiano*, Berlin, 1892, p. 56—57.

Același codice (Magliab. XVII-

17), editat și de C. Fabriczy: *Il codice dell’anonimo gaddiano*, nella Biblioteca Nazionale di Firenze, în „*Archi vi o Storico Italiano*”, 1893, p. 15.

137 Cod. Magliabec. (C. Frey), p. 57: „în San Paulo a făcut din mozaic fațada din față și înăuntru în sus-zisa biserică toată partea din nava din mijloc, unde erau istorii din Vechiul Testament. Și era tot de mâna lui întreg capitolul cu mare măiestrie pictat”. Vasari, *Vite*, p. 538: „Apoi la San Paulo afară din Roma a făcut fațada de acolo din mozaic, și în nava din mijloc multe istorii din Vechiul Testament. Și lucrînd la capitolul din primul chiostro unele zugrăveli în frescă, a pus atîta sîrguință încît și-a cîștigat pe lîngă oamenii de vază renumele de meșter iscusit, și de aceea a fost atît de prețuit de prelați încît i-au dat să facă fațada de la S. Pietro, etc.” *Vezi și Baldinucci*, op. cit. p. 12.

138 Ugonio: *Historia delle stazioni*, Roma, 1588, p. 234—235.

Severano: *Memorie sacre delle sette chiese*, voi. I, p. 385 — 410, Roma, 1630. Martinelli: *Roma ex ethnica sacra*, Roma, 1653, p. 270 — 278. Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, Roma, 1637, p. 153.

139 Tot după Vasari sînt și adnotările manuscrise, adesea citate și atribuite lui Torrigio, pe marginea unui exemplar de la Vatican din *Historia delle Stazioni* de Ugonio (I3ibl. \ aticană, V, XV, 8, p. 234, 236). Singura noutate pe care o conțin este indicația despre copiile de la Bibi. Barberini după frescele din biserica S. Paolo.

S. Paolo¹⁴⁰. Codicele conține 138 de file în acuarelă, mulțumită cărora putem să reconstituim dispoziția frescelor în interiorul bazilicii¹⁴¹”.

Suprafața pe care o acopereau era: peretele interior al fațadei, de la înălțimea portalului până sub acoperiș; pereții interiori ai navei principale, începând de la colonade până sub acoperiș și latura dinspre portal a celor doi pilaștri care susțin arcul triumfal al Gallei Placidia. Subiectele erau diferite. Imediat deasupra colonadelor navei centrale, de o parte și de alta, se aliniau în două șiruri suprapuse medalioanele cu portretele papilor, care știm că datau din diferite epoci, începând din timpul papei Symmachus, până la medalioanele executate sub papa Niccolò al III-lea (1277 – 80)¹⁴². Deasupra lor, la dreapta, două șiruri suprapuse de picturi, reprezentând doar scene din Vechiul 1 testament¹⁴³. La stânga, alte două șiruri în

140 Cod. Barb. lat. 4406. Adnotatorul exemplarului lui Ugonio spune despre ele că au fost desenate în 1635. Copistul a început lucrul în august. Copiile au fost studiate amănunțit întâi de E. Miintz: *L'ancienne basilique de S. JPaul-hors-les-Églises. Ses fresques et ses mosaïques, d'après des documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines au Moyen-âge*, în „*Revue de l'art chrétien*”, 1898, p. 1 și urm., 108 și urm.; J. Wilpert: *Die römische Mosaiken und Malereien*, Freiburg, 1917, voi. II, p. 580 și urm.

141 Incizii relativ bune, redând perspectiva interioară a bazilicii înaintea incendiului, în G. Fontana: *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbii*, Torino, ed. a II-a, voi. I, pl. II, I. Pentru alte desene ale bazilicii a se vedea bibliografia lui Miintz, op. cit., p. 4.

142 J. Wilpert, op. cit., V, II, p. 561 și urm., unde sînt studiate și copiile respective din Codicele Barberini lat. 44 07.

143s Cod. Barb. lat. 4406, filele 23 — 40, A c. 32: „încep Istoriile, 18 în primul șir pe mîna dreaptă de la intrare”, și cu creionul: „primul șir istoria genezei”. A c. 36: „lipsesc trei care nu se pot vedea deloc”. Ac. 40: „primul din al doilea șir”. Deci, în total, 21 de scene dintre care, la executarea copiilor, 3 erau de pe atunci dispărute. Filele 41—60, A c. 41: „Istории douăzeci în al doilea șir deasupra papilor, de la intrare pe mîna dreaptă , și cu creionul: „Al doilea șir din istoriile genezei”. A c. 54: „Lipsește una care nu se vede . Al doilea șir conținea deci tot 21 de

aceeași ordine reprezentau scene din viețile sfinților, referitoare mai cu seamă la sf. Pavel *K* Deasupra acestora, de o parte și de alta, între frescele navei centrale, erau înșiruite figuri colosale de apostoli și de profeți¹⁴⁴. Peretele interior al fațadei era acoperit între ferestre de figurile evangheliștilor cu simbolurile respective, iar sub ei, de patru scene reprezentând Patimile lui Iisus¹⁴⁵. În sfârșit, de ambele părți ale arcului triumfal, pe pilaștri, sub mozaicul Gallei Placidia, încă două scene: pe dreapta predica sfântului Petru și pe stânga predica sfântului Pavel¹⁴⁶.

Din tot acest imens sistem de picturi, care să fi fost de Cavallini? Căci este greu de presupus că le lucrase el pe toate. Ghiberti nu ne lămurește destul. El scrie: „[pe] toți pereții navelor din mijloc erau pictate scene din Vechiul Testament”. Totuși, după cum am văzut, scenele din Vechiul Testament ocupau numai cele două șiruri din dreapta. Văsari, care în privința aceasta a putut corecta ceva din Ghiberti, văzând poate la fața locului frescele,

scene, dintre care la executarea copiilor lipsea una. Totalul scenelor din Vechiul Testament fusese deci de patruzeci și două, dintre care în secolul al XVII-lea lipseau patru.

144 fiele 1—22, A c. 1: „Figuri 22 pe perete între ferestre pe mîna dreaptă de la intrarea în biserică”, și cu creionul: „fațada spre Crucifix”. Pe verso A c. 2: „Lipsește un profet”. A c 4, unde sînt reprezentați sf. Petru și Pavel de o parte și de alta a Mielului sfînt: „mai moderm decît profeții”. A c. 22: „fațada spre Crucifix, figura 1”. Fila 61 — 82 A c. 61: „Figuri 22 puse între ferestre pe mîna stîngă de la intrare”. Ac.61: „Lipsește unul care nu se vede”, și cu creionul: „fațada înspre Fecioară”. În total deci 23 de figuri pe fiecare parte.

145 Ibid. Fila 129— 136 A c. 129: „Opt picturi așezate deasupra ușii înăuntru pe mîna dreaptă de la intrare”.

146 Ibid. Fila 137" 138 A c. 137: „Picturi pe pil astrul arcadei de mozaic pe mîna stîngădela intrare”. A c. 138: „Picturi pe pilastrul arcadei de mozaic pe mîna dreaptă de la intrare”. Toate scenele din Vechiul Testament, ca și unele din cel Nou și unii profeți, au fost reproduse de Wilpert, op. cit, fig. 218 și urm., 225 și urm., 227 și urm. Cîteva reproduceri și în Venturi: *Storia dell'arte it. voi. V*, fig. 103— 110 și în Miintz, op. cit., fia I și II.

rectifică: „și în nava din mijloc multe istorii din Vechiul Testament. Cercetătorii mai recentți ai frescelor remarcă de altfel aproape toți că între aceste scene din Vechiul testament și celelalte picturi era o diferență evidentă de stil. Astfel, în manuscrisul lui Cancellieri păstrat la Vatican, atât de prețios pentru mulțimea de informații exacte pe care le conține asupra bazilicii așa cum era înainte de incendiu, dar care în privința picturilor noastre a rămas până acum aproape nefolosit, găsim aceste interesante observații: „Pe toată vasta întindere a zidului meridional al mării nave din mijloc, de la începutul lui și până la tencuiala stricată care se mai vede încă, pentru a se face acolo o nouă consolidare, se văd picturi felurite făcute după vechiul Testament, abribuite lui Cavallini, care ajungând cu penelurile sale până în acest loc, a încetat din viață și a fost înmormântat în această bazilică. *Celelalte, caracterizate în genul grecesc* de bunul cunoscător P. Costanzo, prezintă la Nord întâmplări din cel Nou, și mai cu seamă fapte ale apostolilor¹⁴⁷. În același manuscris, referindu-se la o însemnare mai veche a Cav. Cesare Baglioni, este adăugat: „... Pe acei pereți sunt imagini de papi, de profeți, de apostoli, și alte istorii din Testamentul nou. Se vede limpede că această lucrare este de pictori diferiți, lucrată în manieră veche și nouă”. Așadar, nu mai există nicio îndoială că nu „toți pereții navelor din mijloc” erau pictați de Cavallini și că tradiția care îi atribuie numai scenele din Vechiul Testament este cea care avea dreptate.

147 Cod. Vat. lat. 9672: I^{etteva} del Rev. mo p. Abate D. Giuseppe Giustino di Costanzo sopra Ic

sue memorie inedite della Basilica di S. Paolo, da dividersi in XXX dissertazioni dai medesimo abbozzate, commentate in lor supplemento da Francesco Cancellieri con altrettante^e note, con

itn appendice di vâri inni in onore del santo apostolo e con due biblioteche, una degli autori che ne han trattato, l'altra per ordine delle materie, Roma, 1816, p. 45.

De altfel copiile Barberini ne pot preciza, măcar în parte, și epocile în care au fost executate picturile. Cele mai vechi dintre ele, bine înțeles cu excepția portretelor papilor, par să fie scenele din Noul Testament de pe peretele interior al fațadei unde, sub scena Calvarului¹⁴⁸ citim această inscripție:

B D T H I VIII

NEO PP

care se referă evident la Benedetto VIII (1012 - 1024). Sunt desigur cele „caracterizate în genul grecesc”, la care se referă nota lui Cancellieri, iar pe baza lor, D’Agincourt, care nu putuse să le vadă, a datat frescele de la S. Paolo, ca și pe cele de la S. Urbano alia Caffarella, din secolul al XI-lea, atribuindu-le unei școli grecești stabilite în Italia¹⁴⁹. Dintr-o a doua serie fac parte scenele cu faptele apostolilor pe zidul din stânga al navei, cum se poate observa din inscripția de sub una dintre scene, din vremea abatelui Giovanni al VI-lea (1270 - 279) ¹⁵⁰, (tempo RIBUS DOM - mi IOH - annIS). În sfârșit, unei a treia epoci îi aparțin alte două picturi de pe pilaștri, deoarece în cea din stânga, la picioarele sfântului Pavel, poate fi văzut în poziție de rugăciune ABBAS BARTHOLOMEUS (1282 - 1287) ¹⁵¹.

De care dintre aceste epoci țin oare scenele din Vechiul Testament, singurele care au rămas fără dată? De prima, firește, nu poate fi vorba. Sunt însă din vremea abatelui Giovanni, sau din vremea lui Bartolomeo? Desigur,

148 A c. 135.

149 D’Agincourt, loc. cit., voi. III, p. 117, a citit greșit Bonifacio al VUI-lea. Pe vremea lui probabil că inscripția era deja stricată; copiile Barberini o reproduc însă clar.

150 A c. 112. J. Wilpert a interpretat greșit inscripția ca fiind pentru Johannes al XXI-lea. Nu poate fi vorba de un papă, căci desenul arată clar un simplu călugăr, fără mitră. Și apoi, inscripția ar fi fost cu totul neobișnuită pentru denumirea unui papă.

151 A c. 137. ’

putem judeca doar cu aproximație, ținând seama că, în timpul abatelui Giovanni, Cavallini trebuie să fi fost prea tânăr ca să i se fi putut încredința o lucrare de asemenea importanță, în 1273 la S. Maria Maggiore nu părea să fi ieșit încă de sub patronatul maestrului său. Este greu de admis deci ca, în acea vreme, să fi lucrat la S. Paolo. Pe de altă parte, o indicație de mult observată și discutată de cercetători¹⁵², ne înclină să datăm aceste fresce din timpul abatelui Bartolomeo: faimoasa inscripție de pe pristolul lui Arnolfo, comandat pentru San Paolo chiar de abatele Bartolomeo:

ANNO M I.I. LE N-O. CERUTUMBIS
ETOCTUAGENO. QUINTO. SUMME DEUS. OUOD HÂC
ABBAS BARTHOLO MEUS. FECIT OPUS FIERI. SIBI TV
DIGNARE MERERI. + HOC OPUS FECIT ARNOLFYS -
CYM SOCI
O PETRO¹⁵³

152 Vezi Moreschi: Descrizione del tabernacolo che orna la confessione della basilica di S. Paolo sulla via Ostiense, Roma, 1845. D. Salazaro, Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo, Napoli, 1882. C. Frey: Arnolfo di Cambio architetto e da identificarsi con lo scultore Arnolfo Fiorentino? în „Miscellanea storicagiella Val d'Elsa”, an. I, fasc. 2, în care susține că cei doi Arnolfo sînt două persoane distincte. în sfîrșit, F. Hermanin: Gli affreschi di Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, în „Gallerie Naz. italiane” cit., p. 91 și urm., unde este de părerea lui Frey, cum că avem de a face cu un personaj deosebit de Arnolfo di Cambio. în articolul din Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler, îl identifică însă pe Arnolfo de la San Paolo cu Arnolfo di Cambio.

153 E cazul să amintim și acea stranie născocire prea des repetată chiar și de curînd, despre prezența lui Cavallini în Anglia. Originea ei se află în cartea lui Walpole, apărută în prima ediție la Londra în 1762 — 1780 (Horace Walpole: Anecdotes of painting in England, Ed. Ralph X. Wornum, Londra, 1888, Voi. I, p. 16 și urm.), care îi atribuie lui Cavallini mormîntul regelui Eduard Confesorul, la abația din Westminster, pe baza următoarei inscripții săpate pe mormînt: ANNO MILLENO DOMINI CUM SEPTUAGENO /ET BIS CENTENO, CUM COMPLETO QUASI DENO,/HOC OPUS EST FAC.TUM, QUOD PETRUS

Asta înseamnă că în 1285, din ordinul Abatelui Bartolomeu, Arnolfo, împreună cu tovarășul său Pietro, terminau lucrul la acest pristol. Este oare acest Petrus însuși Cavallini? Argumentele aduse, mai cu seamă de Hermanin, în sprijinul acestei afirmații nu sunt desigur indiscutabile. Cu destulă probabilitate însă se poate admite afirmația lui Venturi¹⁵⁴ că mozaicarul Cavallini a lucrat la împodobirea în mozaic a acestui pristol. Prezența lui la S.

DUXIT IN AC.TUM / ROMANUS CIVIS': HOMO, CAUSAM NOSCERE
SI VIS, / REX FUIT HENRICUS, SANCTI PRAESENTI AM1CUS.

Este vorba așadar de un PETRUS ROMANUS CIVIS, care înălța în 1270 acest mormînt și care Walpole socotește că a fost adus de bogatul abate al acelei mînăstiri, Richard de Ware despre care se știe că între 1258 și 1267 se afla la Roma, de unde aducea materiale și meșteri pentru mînăstire. Ne-ar trebui însă prea multă bunăvoință pentru a admite o legătură între acest monument și Cavallini în 1270, pe cînd pictorul roman trebuie să fi fost încă minor. Este posibil ca monumentul să fie în stilul maestrilor romani contemporani; se poate de asemenea ca un Petrus Romanus să fie autorul lui, dar în 1270 nu va fi existat la Roma doar un singur Petrus, pentru a ne fi îngăduit să credem că acesta ar fi tocmai Cavallini, care să fi ajuns pînă în Anglia. Editorul lui Walpole din 1888 crede că poate identifica în el chiar pe un fiu al lui Cavallini, care s-ar fi numit Peter Orfever! Totuși această aventură a lui Cavallini în Anglia a fost luată în serios pînă și în Italia. Stevenson a făcut în „Bollet. d'arch. Crist.", 1882, p. 85

o comunicare cu privire la marmurile romane ale lui Eduard Confesorul și ale lui Henric al III-lea în care, pe drept cuvînt, se ferea să-i numească pe Cavallini. Dar Salazaro, op. cit., relatînd aceleași lucruri, identifica fără nici o șovăială pe cei doi Petrus cu Cavallini. Același lucru și în Clausse: Les marbriers romains et le mobilier presbyterial, Paris, 1897, p. 338, și în G. Rossi: Ricerche sull'origine e scopo dell'archit. archiacuta: Mausoleo ai Clemente IV, Siena, 1889. Lui Hermanin însuși în „Gali. Naz. it", p. 94, nu-i displace această asociere, pe care nu are însă posibilitatea să o verifice.

Înlăturînd această evidentă greșeală, nu rămîne totuși mai puțin interesantă căutarea legăturilor atestate dintre marmorarii romani din secolul al XIII-lea și Anglia.

Paolo către 1285 ar îndreptăți deci datarea frescelor care îl privesc, chiar în vremea Abatelui Bartolomeo (1282 - 1287). Aceasta ar fi a doua dată mai precisă pe care o obținem referitor la cariera lui, iar după actul de la S. Maria Maggiore, și cea mai veche.

Puține lucruri sigure putem spune despre caracterele acestor fresce, cercetându-le în copiile prea aproximative care ni s-au păstrat. Strădania lui Müntz, care a încercat o analiză stilistică bazându-se numai pe copiile Barberini, și a ajuns până la datarea scenelor din Vechiul Testament ca anterioare anului 1.000¹⁵⁵, este desigur iluzorie. Nu numai această serie, ci toată colecția copiilor Bărbierini este atât de puțin exactă, încât nu îngăduie aprecieri stilistice. În orice caz, trebuie să fi existat o însemnată diferență de stil între frescele lui Cavallini și celelalte mai vechi de la S. Paolo, deoarece observatorii dinaintea incendiului nu uită să noteze „maniera lor veche-modernă”, spre deosebire de cele judecate „de genul grecesc”.¹⁵⁶ În același codice al lui Cancellieri găsim o observație neglijată până acum, care prezintă un oarecare interes: „sunt despărțite unele de altele [scenele] prin coloane subțiri în spirală, și prin alte ornamente delicate, pe care timpul le-a distrus și abia se mai pot recunoaște”.¹⁵⁷ Recunoaștem imediat un caracter pe care îl vom regăsi și în celelalte picturi ale lui Cavallini, la S. Cecilia în Trastevere, sau la S. Maria di Donna Regina din Neapole: maniera cu totul personală de a încadra arhitectonic picturile cu acel sistem de coloane în spirală,

154 Venturi: Storia, Voi. V, p. 131. Trebuie notat că primul care a identificat pe Pietro, tovarăș al lui Arnolfo, cu Cavallini, a fost Bărbier de Montault: Description de la Bastliqve de S. Paul li.l.m. à Rome, Roma, 1866, p. 24.

155 E. Müntz, loc. cit., p. 12.

156 Vezi notele citate de Cancellieri, Cod. Vat. lat. 9672, p. 45.

157 A- Uggeri: Della Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense, Roma, 1823, dă un desen suficient de bun în care se poate vedea clar acest sistem de ornamente.

ornate cu imitații de mozaic, la fel cu coloanele pe care de două sute de ani le construiau meșterii marmorări în toate mănăstirile sau bisericile romane – la fel în special cu acele coloane deosebit de grațioase pe care Cavallini le putuse admira chiar în incinta de la S. Paolo. În orice caz, mi se pare că până la el, nimeni altul nu folosisese în acest fel decorația „cosmatescă” pe care, în alte amănunte și desigur tot la Roma, o împrumutase și Cimabue.

Dacă însă copiile Barberini nu ne pot lămuri direct asupra stilului picturilor, iconografia lor, păstrată mai mult sau mai puțin exact, ne poate da unele indicații destul de prețioase *i*. Este vechea iconografie creștină, aproape identică în toate detaliile cu picturile și mozaicurile încă bizantine din secolul al XII-lea. Întregul ciclu poate fi urmărit, de la o scenă la alta, paralel cu ciclurile corespunzătoare de la S. Giovanni a Porta Latina, de pildă¹⁵⁸, sau de la Catedrala din Monreale, amândouă monumente din secolul al XII-lea. Sunt chiar unele scene, ca Jertfa lui Avraam, care repetă fără nicio modificare scheme încă și mai vechi, sau altele, ca Facerea cerului și a pământului, a căror simplitate simbolică are de-a dreptul un iz creștin primitiv. Demne de interes sunt mai cu seamă arhitecturile. Nimic din caracterul gotic pe care îl vom găsi mai târziu la Cavallini, nici din acea arhitectură romano-cosmatescă, atât de familiară lui Cavallini și pe care, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea o găsim peste tot la Roma. Scenele pe care le reproducem (il. 1 – 4) sunt foarte elocvente în această privință. Sfârșitul secolului al XIII-lea nu se întrevede încă în ele. Fără îndoială, creatorul lor nu a putut fi chiar Cavallini, oricât l-am crede de tânăr. Fantezia destul de liberă a epocii sale, mai cu seamă în asemenea cicluri narative, l-ar fi împins desigur la modificări și la o

158 Pentru S. Giovanni a Porta Latina vezi P. Styger: *Le decorazioni a fresco del sec. XII della chiesa di S. Giovanni ante portam Latinam*, în „*Studi Romani*”, 1914, p. 261 și urm.; J. Wilpert, *op. cit.*, p. 582 și urm.

interpretare ceva mai modernă a acestor teme vechi. Bazilica însă, care până la incendiul din 1823 păstra încă acel ciclu al Patimilor din secolul al XI-lea, nu era, desigur, lipsită de picturi în vremea lui Cavallini, mai cu seamă în nava principală. Poate că scenele din Vechiul testament se aflau pe peieleții bazilicii din aceeași vreme cu cele ale Patimilor. Așadar Cavallini nu citea. El refăcea. Și refăcea păstrând întocmai vechile scene, cu tot arhaismul lor, împiumându-le poate doar o nouă vigoare în linii, corectând poate naivitățile prin gesturi și atitudini mai realiste, dar rămânând totuși destul de fidel acelei reprezentări tipice care la Roma era încă tradițională. De aceea, nu numai că refăcea, ci mai și *învăța* iar tot ce a învățat în cursul acestei practici care, judecând după proporțiile ciclului de la San Paolo, trebuie să fi fost destul de lungă, vom vedea mai târziu, când îl vom găsi în alte locuri, creator la rândul său de asemenea cicluri biblice sau evanghelice. a”.

Câte ceva din formarea personalității acestui pictor începe deci să se clădească. Cavallini nu întrerupea nicio tradiție. Cel puțin la San Paolo, el rămânea mereu elevul acelei vechi școli romane, ajunsă milenară pe vremea lui, care deși învechită, nu își pierduse încă toate calitățile. La temelia artei sale stă așadar un mare fond clasic. El bănuiesc chiar destul de arhaic, judecând după genul de influențe ce se infiltrau în personalitatea lui prin această colaborare tacită cu vechii maeștri din secolul XI și XII. Era de altfel aceeași cale de infiltrație a tradiției pe care o putem constata nu numai la el, ci la toți pictorii din timpul său. Eugene Müntz a arătat odată ce influență hotărâtoare trebuie să fi avut stilul vechilor mozaicuri din abside asupra mozaicarilor medievali romani, care, când le refăceau, păstrau cu sfîntenie nu numai liniile, ci chiar fragmente clasice pe care doar le încadrau în același stil -

¹⁵⁹. Așa se întâmplase cu artistul-care restaurase mozaicul absidal de la S. Clemente, tot așa cu Torriti, judecând după. stilul mozaicurilor sale, sau cu Rusuti și tot așa avea să se întâmple cu Cavallini. În ielu acesta ne putem explica toate veșmintele clasice, arhitectura, dispoziția scenelor și întreaga iconografie a ciclului de la S. Paolo, care trebuie să fi fost o etap-a decisivă în arta sa. Ceea ce avea să-i desprindă treptat de această tradiție, nu indiumându-l împotriva ei, ci către o aprofundare și o expresie mai personala, erau desigur celelalte influențe mai noi, care le-am și întrevăzut - maniera arhitectonică și decorativă, tot locală, a Cosmaților și noua interpretare plastică și, sub un anumit aspect, psihologică, a picturii practicate de școala lui Cimabue. Vom vedea însă aceste lucruri mai îndeaproape în alte opere, care din fericiie ni s-au păstrat.

Cam din aceeași epocă cu frescele de la San Paolo trebuie să fie și picturile lui Cavallini de la S. Pietro în Vaticano¹⁶⁰. Nu ne sprijinim această presupunere pe afirmația lui Vāsari, care pretindea că după executarea lucrărilor de la S. Paolo

„A fost atât de prețuit de prelați, încât i-au dat să facă fațada de la S. Pietro”. etc.¹⁶¹, ci pe observația privirii atât de agere a lui Ghiberti, care după descrierea picturilor de la S. Pietro, adăuga: „dar are ceva din maniera veche, adică grecească”.

De altfel, pasajul lui Ghiberti servește, ca de obicei, drept sursă tuturor celorlalți. Iată-l deci în întregime: „Și se văd pe partea dinăuntru deasupra ușilor IV evangheliști de mâna lui, la Santo Piero din Roma, foarte mari, mult

159 E. Miintz: Des elements antiques dans les mosaïques romaines du moyen-âge, în „Revue archéologique”, 1879, p. 109 și urm. Vezi și J. Garber: Wirkitngen der fruhchristlichen Gemäl- decyklen, p. 55. m .

160v itate a lui Cavallini.

161 Vasari, Voi. I, p. 538.

mai mari decât în natură, și două figuri: un sfânt Petru și un sfânt Pavel, și sunt figuri foarte mari, minunat lucrate și cu relief puternic; și așa mai sunt pictate în nava de alături; dar are ceva din maniera veche, adică grecească”. Codicele Magliabecchian repetă informația lui Ghiberti, omițând doar pasajul referitor la picturile din navă, iar Vasari, care în 1531 – 1532, când a venit pentru prima oară la Roma, nu mai avea ocazia să vadă acele fresce¹⁶², repetă și el ce spusese Ghiberti, precizând doar pasajul cam obscur al acestuia cu privire la picturile din navă: „... și într-o navă destul de multe figuri în care, pentru că îi plăcea mult maniera grecească, a amestecat-o mereu cu aceea a lui Giotto”¹⁶³. Și tot Vasari adăuga acea eroare, definitiv recunoscută, a colaborării lui Giotto cu Cavallini la Navicella din porticul bazilicii¹⁶⁴.

Din tot ce va fi pictat Cavallini la San Pietro, astăzi nu mai există nimic și nu ne putem face o idee despre acele opere decât din desenele păstrate tot la Vatican și executate înaintea distrugerii vechii bazilici. Din acestea putem vedea dispoziția acelor figuri „foarte mari și cu relief puternic” de pe zidul interior al fațadei, descrise de Ghiberti.

Întreaga fațadă era găurită, deasupra celor trei uși de intrare, de șase ferestre gotice trilobate, așezate pe două rânduri, iar deasupra, de un ochi mare și rotund în timpan. Picturile, cuprinse între niște benzi orizontale cu decorații florale sau cruci, erau dispuse în trei zone. Una inferioară, consta din medalioane cu portrete de papi, care nu erau de Cavallini, și alte două la înălțimea celor două șiruri de ferestre, conțineau opt tablouri. Jos, patru

162K allab: Vasaristudien, Viena, 1908, p. 248.

163 Vasari, op. cit., voi. I, p. 539.

164 Una din multele erori ale lui Vasari, explicabile doar prin completa lui nesiguranță în privința aprecierilor stilistice asupra trecentiștilor. Atît de cunoscutul pasaj din necrologul Vaticanului,

evangelheliști „de mărime foarte mare, mult mai mare decât în natură”, după aprecierea lui Ghiberti, toți așezați și scriind pe pupitre, iar deasupra alte patru figuri, probabil apostoli, deoarece doi dintre ei sunt numiți de Ghiberti sfântul Pavel și sfântul Petru. Va fi fost sf. Petru acela la picioarele căruia se vede un papă îngenunchat în postură de rugăciune. În sfârșit, deasupra ferestrei din mijloc, într-un medalion, bustul lui Iisus binecuvântând. Să fi fost și acesta, ca și cele două figuri laterale de sus, despre care Ghiberti nu pomeneste, tot de Cavallini? Cine ar putea spune?

Și nu putem spune nimic nici de figurile „din navă” (care navă?), despre care Strzygowski credea că le poate identifica în scenele din viața sfinților Petru și Pavelx, iar Wilpert presupune că ar fi figurile de apostoli și de profeți dintre ferestrele navei centrale¹⁶⁵. Desenele rămase sunt atât de vagi, iar indicațiile literare atât de insuficiente, încât orice ipoteză ar fi hazardată. Nu avem nici posibilitatea, ca pentru picturile de la S. Paolo, să judecăm iconografia sau data aproximativă a acestor fresce. Presupunem însă că și aici, ca și la Basilica Ostiense, n-ar fi exclus să fi existat fresce mai vechi, dinaintea lui Cavallini, pe care el să le fi refăcut doar¹⁶⁶. În felul acesta

165 J. Wilpert, op. cit. p. 388.

166 Se știe că basilica a fost pictată în întregime pe vremea papei Formosus (891—896); apoi, în jurul anului 1277, Niccolo al i.I i.-lea pune a să se execute medalioanele cu figuri de papi; în sfârșit, Bonifaciu al VIII-lea comanda noi picturi pentru nava bisericii, încredințând însă lucrarea unor pictori florentini. Vezi Ph. Bonanni: *Numismatologia summorum Pontificum*, Roma, 1696, p. 44—45. N. N. Nicolais: *De Vaticana Basilica Divi Petri ac ejusdem privilegiis*, Roma 1817, cap. V, p. 4. Nimeni nu poate preciza însă când a fost pictată fațada interioară a bazilicii. Wilpert, op. cit., p. 388, presupune că aceasta s-a făcut în timpul lui Niccolo al III-lea, care ar fi tocmai acel papă zugrăvit pe fațadă la picioarele sfântului Petru. Nu avem însă nici o dovadă, iar izvoarele atribuie acestui papă „lucrări de reparație”, precizând ca picturi doar medalioanele papilor; faptul este așadar prea

ne putem explica acea „manieră grecească”, în privința căreia nu e de crezut că Ghiberti s-ar fi înșelat și pe care Panvinus, făcând o confuzie semnificativă, i-o atribuia greșit lui Cimabue¹⁶⁷. Din aprecierile lui Ghiberti va trebui să se țină seama și de acel „relief puternic” asupra căruia insista, pentru că nu va fi o judecată neglijabilă nici pentru operele ulterioare ale lui Cavallini.

În sfârșit, din aceeași serie a operelor de tinerețe ale lui Cavallini, astăzi dispărute, fac parte și picturile notate fără explicații atât de Ghiberti cât și de Codicele Magliabecchian și de Vāsari, de la S. Francesco a Râpa. Ghiberti notează doar atât: „A pictat toată biserica Sancto Francesco”, fără să arate de care San Francesco era vorba. Abia Vāsari avea să precizeze: „S. Francesco a Râpa”, în prima ediție, introducând apoi în a doua acea mențiune fantezistă a Răstignirii zugrăvită la S. Francesco din Assisi. Nu încapе însă nicio îndoială că Ghiberti, care vorbește doar de operele lui Cavallini din bisericile romane, s-a gândit la S. Francesco a Râpa. De altfel, biserica aceasta, care în 1229 aparținea ordinului franciscanilor, a fost apoi total reconstruită de contele Ridolfo d'Anguillara, numai cu un an înainte de a se începe construirea bisericii din Assisi¹⁶⁸. Desigur, în timpul când se executau frescele de acolo, se făceau și acestea care vor fi reprezentat aceleași fapte din viața sfântului¹⁶⁹.

N-a rămas din ele nici măcar vreun fragment, dar în 1625, Mancini mai putea să le vadă, recunoscând în ele școala romană și îndoindu-se doar dacă erau de Rusuti:

nesigur și preferăm să lăsăm aceste picturi nedatate.

167 Panvinus, *De praecipuis Urbis Romae basilicis*, Basilica Vaticana, Roma, 1570, p. 369.

168 O. Panciroli: *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma, 1625, p. 575. Armellini: *Le chiese di Roma dai secolo IV al XIX*, Roma, 1891, p. 667.

169 Vezi și Wilpert, op. cit., p. 1019.

„La S. Francesco, picturile bisericii poate de Rossutti...”¹⁷⁰ în 1638 erau încă menționate ca existente de către Gaspere Celio, și atribuite r îl mi 1 în secolul al XVII-lea însă, în timpul restaurării bisericiimai lui la\allmi. În Sc0 desăvârșire, fără să ne fi rămas măcar o descriere a

Le-notfmjdeci ca un simplu episod din cariera lui Cavallini, nestund ce importanța sa serie de re dispărute, și una care mai să-l una păstrată din prima perioadă de activitate a lui Cavalexista mea -, hnzilicii S Crisogno. Importanța ei este cu atât mai

„Re™ dt es. ngura opera în care putem vedea această primi maniera a maestrului... i decorație mult mai vast care

M° Pere” r M în il Gfcăto nu Cavalirm „cea mai mare acoperea altă dată peret’s” adauge și Cavallmi parte din S Crisogno bun q1 lui Giotto> Și ca un meșter

„S: a f-NJiri unul nici altul nu pomeneau însă nimic de mozaic. Ba chiar, priceput 3. Nici unui, n fiindcă descriind biserica, preciza: „În spatele Ugonio paresamanulfeo-aunnufâcu & în xnozaic - Din

[tabernacolului] se afla absida eu mi-am „Restul a fost distrus lt” t ce a existat *»? „” ” Xiese a dat TaX.i aspectul ci actual >.

? ÎS Sf. SS - l»? ima redactare a ghidului său, nota despre. aceste în 1622, cin. d, MancimM UrbanQ al v4 ea după natura, pe când era pic tun. „În de același maestru, [Cavallini]. După doitre-a -, adăuga pe manuscris cu <? eWd: „date jos cu alte picturi, deși stingace, totuși cu a dat naștere tuturor divergențelor de opinii asupra acestui tre’?

a lui Cavallini Buickhard, ca - riotto 7 Cavalcaselle 8 și actualmente, rea de la arta romană, a ar a t g ki jnsă atribuisse ochiul întotdeauna sigur al lui Adolio\ emun yg -

170 Giulio Mancini: Viaggio per Roma, Ed. Schmidt, „Romische Forschungen der Bibi. Hertziana”, Leipzig, 1923, p. 61. Pentru data aproximativă a compilației acestui ghid, ibid., p. 23.

Lateranul? u cândva 1U1 editorul lui Cavalcaselle, Langton Douglas¹¹, mai contesta lui la\am irni Tnne în sfârșit îl refuza cu atribuindu-l vreunui maestru marii el” mai degrabă maniera c’a”: Observă de altfel cât a fost de denaturat aproape în întregime de restaurările ulterioare¹³.

— „7 77 - ” 77 nvfef - în dplip buture che sono în alcune chiese, jacciate e ce-o 2975, P* OS. P167.

Îmbby, op. cit. vol. I, partea moderna, p. - 19.

Văsari, op. cit., \Tol. I, P538.

Neonio, op. cit., p. 282.

s Nibby, op. cit. p. 192. Armellim, op. cit. p. 686 - 68/.

juancini, op. cit., p. 62 - 63”. mdot Voi XI, P508.

T. Burckhardt: *Le Cicerone*, Paris Firmm-Didot, ol. i,

1

«Crowe and Cavalcaselle: op. cit. p. 90.

Venturi: *Storia*, V, p. 153.

„Ru *” „e” *90

V. 241 - 242.

Dar această ezitare în fața unei opere făcute cu siguranță de Cavallini se explică doar prin perspectiva greșită în care a fost pusă mereu. A fost comparată cu mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, sau cu picturile de la S. Cecilia, și îltrește că atunci deosebiri considerabile au atras atenția, înaintea caracterelor prin care și acest mozaic poate dovedi aceeași origine cu cele de la S. Maria în Trastevere. S-a pierdut din vedere epoca în care Cavallini lucra atât la S. Maria în Trastevere cât și la S. Cecilia. Avea atunci către patruzeci de ani și arta lui atinsese deplinătatea expresiei. Nimeni nu încercase însă să definească prima sa manieră, maniera din acea epocă de tinerețe, când urmele școlii din care ieșea erau încă proaspete, iar personalitatea lui abia se forma. Maniera aceasta poate fi văzută la S. Crisogono, în ciuda tuturor restaurărilor care i-au alterat aspectul inițial, și din acest

punct de vedere vom găsi un Cavallini aproape nou, care umple cea mai mare lacună din ceea ce cunoaștem până astăzi despre acest artist.

Fecioara cu pruncul, stând pe tron între S. Crisogono și S. Giacomo¹⁷¹. Un subiect întâlnit adeseori în operele mozaicarilor romani contemporani, care îl preferau pentru monumentalitatea și majestatea stilului ce i se potrivea. În luneta mormântului cardinalului Durând (12S6) din S. Maria sopra Minerva, în aceea a cardinalului Gonsalvo (1299) din S. Maria Maggiore, sau în mozaicul din capela S. Rosa de la S. Maria în Aracoeli, același subiect, tratat însă de alte mâini, vorbește încă de această preferință a meșterilor romani. Mozaicul de la S. Crisogono are însă caracterele sale proprii, asupra cărora nu ne putem înșela. Prezența lui Cavallini poate fi descoperită printr-o confruntare atentă cu mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, unde figura Fecioarei și mai cu seamă a celor doi sfinți pot fi regăsite în atâtea reluări, pe care doar restaurările ulterioare au reușit să le ascundă. Caracteristică mai cu seamă este arhitectura tronului Mariei, de o simplitate clasică, în care se observă imediat arta încă suverană a măștrilor cosmatești, de la care Cavallini învățase multe. Mai puțin complicat decât tronul monumental al Bunevestiri de la S. Maria în Trastevere, are însă aceeași construcție solidă și logică. Decorația cosmatescă a încrustațiilor colorate este și ea identică „iar la S. Crisogono vom întâlni și coloanele răsucite și îmbrăcate în mozaic „pe care le-am văzut la S. Paolo și le vom mai întâlni și în alte părți, încununute cu capiteluri corintice. Încă neatinsă de orice influență gotică, este o arhitectură în care totul e roman și tradițional. Nu mai

171 O copie din secolul al XVII-lea în acuarelă a acestui mozaic, în Cod. Vat. lat. 5408, fila 14. De atunci mozaicul a avut de suferit unele restaurări, care au dus la dispariția unei părți din semicalota spetezei jilțului, au transformat inscripțiile, etc.

puțin tradițională e și figura Fecioarei, mai rigidă, fără înclinarea capului pe care o au celelalte Fecioare ale lui Cavallini, dar cu o față identică, desenată în ovale pline care îi dau acel aspect de maternitate împlinită, comun tuturor madonelor cavalliniene. Figura Fecioarei de la S. Crisogono, prea rigidă și cu privirea prea puțin expresivă, e poate mai puțin spirituală, dar o majestate impunătoare se desprinde atât din atitudinea cât și din proporțiile ei uriașe față de sfinții care îi stau alături, și mai cu seamă din felul somptuos și impecabil cu care e învăluită în bogata mantie albastră ce cade în cute mari. De altfel, va fi o mare calitate a pictorului nostru acest mod de a-și îmbrăca personajele în veșminte care nu reprezintă doar o podoabă studiată în amănunt, ci modelează trupuri văzute sculptural sub acele veșminte ce tind să le sublinieze. Același lucru poate fi recunoscut în veșmântul, nu mai puțin plastic și maiestuos al sfântului din dreapta, San Giacomo, a cărui figură amintește atât de bine tipurile de tineri bărboși din mozaicurile de la S. Maria în Trastevere.

O primă etapă, încă fără mari exprimări, deși nu fără mari făgăduieli, în această operă în care maestrul nu se eliberase încă de arhaismul școliile care se formase. Urmele lui Cimabue nu se văd. Dar Cimabue nu trebuie căutat în mozaicurile lui Cavallini, pentru că el nu aducea la Roma arta mozaicului, dimpotrivă, poate o învăța el însuși acolo. Afară de asta, tehnica mozaicului în sine obliga la un oarecare arhaism tradițional, de care artistul se putea elibera mai ușor în pictură, unde linia e întotdeauna mult mai suplă și mai spirituală. Alți maestri ies la iveală în acest mozaic: sunt acei Cosmați care formau la Roma un fel de școală oficială, reprezentată în această etapă de însuși Cavallini, nu mai puțin tradiționalist decât maestrul său. Semnele unei personalități ce n-avea să întârzie să se dezvolte se arată însă în acel simț plastic nou cu care artistul nostru își modela figurile. Era în el o vigoare

proaspătă, pe care o aducea vechii arte cosmatești destul de slăbite; iar prin acest simț plastic avea să ajungă mai târziu și la exprimările definitive ale artei sale 8.

În această perioadă de tinerețe este acceptată în general și călătoria problematică a lui Cavallini la Assisi. Curioasă coincidență între concluziile criticii moderne și eroarea cea mai grosolană a lui Vāsari!... A venit după aceste opere [din Roma' Pietro în Toscana pentru a vedea operele celorlalți discipoli ai maestrului său Giotto și pe ale lui însuși... Un¹⁷² întreg roman, născocit pe de-a-ntregul de istoricul aretin care, inaugurând cu el metoda criticii moderne a identificării operelor pierdute, dădea totodată și una din dovezile cele mai elocvente ale incompetenței sale în privința picturii din prima perioadă a Renașterii. O întreagă serie de opere imagine ale lui Cavallini au fost astfel identificate la Florența, la Assisi, la Orvieto. Ei¹⁷³ părea avea să dăinuie apoi multă vreme, și îndeosebi la Florența operele lui Cavallini se multiplicau, umplând bisericile florentine de Bunevestiri, toate atribuite lui Cavallini. As¹⁷⁴ tăzi lucrurile sunt complet

172 Vasari, loc. cit. p. 539 și urm.

173 La Florența îi atribuia o serie întreagă de picturi la S. Marco, o Bunevestire la S. Basilio- lîngă-Macine'și altele pe care nu le numea. La Assisi, o Răstignire în transeptul stîng al bazilicii inferioare de la S. Francesco, iar la Orvieto, frescele din capela S. Corporale din Dom. ,

174 G. Richa îi atribuia pe lîngă cele notate de Vasari, și alte Bunevestiri, la S. Maria Ughi, la S.

Pancrazio, la S. Lucia sul Prato, la Ognissanti, la SS Annunziata etc.

Vezi: Notizie storiche delle chiese florentine, Firenze, 1754, Voi. II, p. 307; III, p. 183, 316— 17; IV, p. 215, 271 72;

VII, p. 121, 136, 139; VIII, p. 89— 113, 287, 294. Baldinucci, op. cit., II, p. 14 și urm., îi atribuie și altele, renunțînd să le mai însemne pe toate pe care le socotea a fi de asemenea de Cavallini: ',Nu vreau să spun acum cîte am mai putut vedea lucrate în felul cum le făcea el!" Nu a scăpat de această ispită nici Cavalcaselle care, deși punînd la îndoială afirmațiile lui Vasari, găsea și el totuși noi opere ale lui Cavallini, nu mai puțin imagine, la S. Marco. Aceste identificări de

restabilite. Nici la Florența, nici la Assisi, nici la Orvieto, nimic din ceea ce Vāsari și urmașii săi i-au atribuit maestrului roman nu îi aparține.¹⁷⁵

Călătoria lui Cavallini în Toscana „pentru a vedea operele etc... „a fost o simplă aventură vasariană! Pe urmele ei însă avea să se ajungă la descoperirea celeilalte călătorii la Assisi, presupusă sau reală, în compania școlii romane. Pe ce bază se sprijină însă și această ipoteză, vom vedea în continuare.

În nava superioară a bazilicii San Francesco, deasupra seriei de fresce reprezentând scene din viața sfântului, în spațiile dintre marile ferestre gotice, o lungă serie de picturi cu scene din Vechiul și Noul Testament acoperă cei doi pereți laterali, precum și peretele interior al fațadei. Multe dintre aceste scene sunt astăzi aproape complet șterse; mai rămân însă destule pentru a convinge

noi Bunevestiri ale lui Cavallini la Florența au continuat pînă nu de mult (E. Gerspach: *Un'Annunciazione del Cavallini a Firenze*, în „Archivio storico italiano”, 190 I, p. 296—299). Orice demonstrație ar fi astăzi însă superfluă. Absolut nici una din aceste Bunevestiri nu are nici cea mai mică legătură cu arta lui Cavallini.

175 în ce privește Răstignirea de la Assisi, primul care a rectificat răspicat eroarea lui Vasari a fost Cavalcaselle, recunoscînd în ea o operă a lui Pietro Lorenzetti. Criticii moderni sînt împărțiți între opinia acestuia (Berenson: *Central Italian Painters*, p. 187; F. Mason Perkins: *Vasari, Vita di Pietro Laur aii, Beneporad*, p. 15—18; P. Schubring: *Die Fresken im Querschnitt der Unterkirche S. Francesco in Assisi*, în *Repertorium filr Kunst*, 1899, p. 6 și urm.) și părerea că fresca ar aparține vreunui discipol al lui Laurati, eventual în colaborare cu maestrul (Thode: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1904, p. 294 și urm.; Venturi: *Storia, Voi. V*, p. 680 și urm.). în privința picturilor de la Orvieto, documentele publicate de P. Guglielmo della Valle: *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma, 1791, p. 115, au dovedit că ele au fost executate în 1356—1364 de pictorul Ugolino di Prete Ilario Orvietano, ajutat și de alți pictori din Orvieto. Vezi și L. Luzi: *II Duomo di Orvieto*, Firenze, 1866—1864, și L. Fiumi: *II Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, p. 362.

de la prima vedere că această decorare inițială a bazilicii e datorată, fără îndoială, aceleiași școli romane pe care am văzut-o realizând lucrări similare și nu de proporții mai mici la S. Paolo, la S. Pietro sau la S. Maria Maggiore din Roma. Întocmai ca și acolo, două cicluri - biblic și evanghelic - stau față-n față, acoperind cei doi pereți cu un paralelism care repetă sincretismul vechilor reprezentări creștine din bazilicile romane. Întregul stil al majorității scenelor păstrează de altfel tot tradiționalismul din Roma, care aici contrastează evident cu liniile și concepția total nouă, gotică, a bazilicii. Scenele din Vechiul Testament sunt dispuse în două serii suprapuse, pe peretele din dreapta; cele din Noul Testament, în aceeași dispoziție, pe peretele din stânga, continuând și pe interiorul fațadei. Cele două serii încep în partea dinspre altar a pereților. Sunt următoarele:

Pe peretele din dreapta, zona superioară: 1. Facerea cerului și a pământului (il. 5); 2. Facerea omului; 3. Facerea femeii; 4. Păcatul (aproape total distrusă); 5. Izgonirea din Rai; 6. Heruvimul păzind poarta Raiului (aproape dispărută); 7. Jertfa lui Cain și Abel (aproape dispărută); 8. Fărădelegea lui Cain (nu se mai vede).

Zona inferioară: 9. Construirea corăbiei (il. 5); 10. Intrarea dobitoacelor în corabie (fragment); 11. Jertfa lui Avraam (il. 6); 12. Avraam vizitat de cei trei îngeri; 13. Înșelăciunea lui Iacob (il. 7); 14. Esau cerând binecuvântarea (il. 8); 15. Vânzarea lui Iosif (câteva fragmente); 16. Frații lui Iosif în Egipt.

Pe peretele din stânga, zona superioară: 1. Bunavestire (fragmente); 2. Vizitația (dispărută); 3. Nașterea (il. 9); 4. Închinarea magilor (fragment); 5. Prezentarea la Templu (aproape dispărută); 6. Fuga în Egipt (fragment); 7. Iisus printre învățați (fragment); 8. Botezul (fragmente); 9. Nunta de la Cana (fragment); 10. Învierea lui Lazăr (fragment); 11. Sărutul lui Iuda (il. 10);

12. Biciuirea lui Iisus (dispărută); 13. Calvarul (fragment); 14. Răstignirea (fragmente); 15. Plângerea lui Cristos (il. 11) 16. Măriile la mormânt (fragmente).

Pe peretele interior al fațadei se zăresc încă fragmente dintr-o înălțare la cer și dintr-o Coborâre a Duhului sfânt. În sfârșit, pe bolți (prima: cei patru doctori ai bisericii – a doua: chipul lui Iisus, al Fecioarei, al lui Ioan Botezătorul și al sfântului Francisc), precum și pe arcurile mari din jurul rozei de pe fațadă, decorate cu diferiți sfinți încadrați în arhitecturi cosmatești, se află fresce aparținând aceleiași școli romane. Așadar, toată biserica împreună cu transeptul, unde se află frescele lui Cimabue, fusese încredințată, încă înainte de venirea lui

Giotto la Assisi, acestei școli care își găsea aici sinteza cea mai completă a tuturor forțelor ei.

De altfel, o singură privire asupra celor două cicluri ce stau față-n față este suficientă pentru a aminti picturile de la S. Paolo din Roma. Iconografia, subiectele preferate, arhaismul lor care trădează încă familiaritatea pictorilor cu modelele tradiționale prea puțin modificate de observația lor realistă, sunt aceleași caractere pe care le-am întâlnit și acolo. Scene întregi par să fie chiar modelele copiilor de la Vatican. Aceiași pictori, aceleași modele și, fără îndoială, același stil. Comparați de pildă scena cu Jertfa lui Avraam de la Assisi, cu acuarela respectivă de la Vatican (il. 2 și 6) și veți înțelege imediat că acea figură a patriarhului, cu avântul său în mișcare, înveșmântată în același chip de un pallium care o învăluie în cutele largi dispuse aproape identic, și cu detaliile caracteristice ale poalei fluturânde, putea fi pictată în același stil, eventual de mâini diferite, dar evident sub conducerea unui singur maestru, și cu o artă inspirată din aceeași sursă.

Observate mai atent însă, anumite deosebiri demne de interes nu întârzie să se arate. Sursa lor iconografică este, fără îndoială, aceeași: iconografia tradițională, care

în secolele XII și XIII domnea în toate bazilicile romane. La vechile scheme vin însă să se adauge amănunte noi, complicând scenele cu mult mai simple de la S. Paolo și adăugând unele caractere noi care, cu siguranță, nu mai provin din vechea iconografie. În scena cu Facerea cerului și a pământului, de pildă, (il. 1 și 5), pictorul de la Assisi va concentra în restrânsul spațiu de care dispune, numeroase amănunte ce nu există la S. Paolo. Acolo, întregul tablou se reducea exclusiv la simboluri: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh – reprezentați de cele trei figurații simbolice suprapuse (dintre care la Assisi lipsește mielul) – cele două figuri închise în mandorle, reprezentând lumina și întunericul, iar în fața lor, cu aceeași semnificație simbolică, soarele și luna. La Assisi, pe lângă aceste elemente simbolice se adaugă altele cu totul realiste: felurite vietăți de diverse forme pe pământ, în apă, pe munți, în copaci, iar în locul soarelui și al lunii, norii stilizați care nu mai au niciun sens simbolic. Aureola care îl înconjoară pe Dumnezeu este și ea mult mai complicată la Assisi, deoarece cuprinde între marginile ei șiruri de îngeri care la S. Paolo lipseau. Asemenea observații se pot face la fiecare scenă: pentru scena Construirii corăbiei, împodobită cu copaci și munți (il. 5); pentru scena Jertfei lui Avraam (il. 2 și 6), unde în fund în stânga, la picioarele munților, apare cu toate detaliile arhitectura unei biserici, deosebit de interesantă pentru că nu mai este obișnuita decorație arhaică, cu elemente arhitectonice clasice, dispuse doar în chip decorativ, și nici silueta unei biserici romane: este o biserică bizantină de stil nou, redată cu toate detaliile, la fel cu mănăstirile din acea vreme de la Sfântul Munte și din tot Orientul. Insist în mod special asupra acestui detaliu, care poate confirma unele influențe orientale foarte recente în pictura italiană până târziu în Duccento. Modelul unei asemenea arhitecturi nu putea veni nici din pictura locală, nici de dincolo de Alpi, ci doar din vreo

miniatură bizantină recentă, pe care pictorul din Assisi va fi avut-o în fața ochilor. Un studiu amănunțit al iconografiei de la sfârșitul secolului al XIII-lea și din prima jumătate a celui de al XIV-lea italian ar putea dovedi o infiltrație generală, nu numai sporadică, ci destul de susținută, de elemente bizantine în această primă perioadă a Renașterii italiene, măcar tot atât de importantă ca infiltrația elementelor nordice. Este ultimul reflex al artei bizantine și poate cel mai fecund în pictura italiană, care în Duccento și Trecento era contemporană cu o renaștere nu mai puțin activă în pictura bizantină. În sfârșit, divergențe de asemenea caracteristice față de iconografia de la S. Paolo se pot observa și în cele două scene în care figurează Iacob (il. 3, 7 și 8), unde în locul arhitecturii foarte simple și arhaice de la S. Paolo, avem interioare de un gust absolut trecentesc, cu perspectiva întregii ambianțe zărită prin perdelele bogate ale patului, cu elemente arhitectonice absolut romane și cosmatești – coloane, tavane în casetoane, ferestre dreptunghiulare, încrustații colorate etc. – și unde se întâlnește până și un amănunt gotic în ochiul trilobat de deasupra ușii (il. 7). În sfârșit, una dintre scene, Coborârea Duhului sfânt, de pe peretele fațadei, este de-a dreptul trecentescă prin arhitectura ei complet gotică.

Toate acestea dovedesc desigur ceea ce a rămas până acum neobservat: că aceste picturi sunt fără îndoială ulterioare celor de la S. Paolo, și nu anterioare, cum le consideră Hermanin și Venturi¹⁷⁶. Hermanin le plasează între 1280 și 1285, epocă după care Cavallini, care împreună cu alți maeștri lucrase acolo, trecea la S. Paolo în Roma. Venturi, căruia frescele de la Assisi i se par „ceva mai arhaice în reprezentările Genezei decât cele ce se vedeau la S. Paolo fuori le mura”, le crede și mai vechi și le

176 Venturi, *Storia*, V, p. 141. Idem: *La Basilica di Assisi*, Torino, 1921, p. 107–108.

situează către 1277. Motive suficiente ne îndeamnă însă să le datăm după executarea picturilor de la S. Paolo, mult mai arhaice decât acestea în iconografie și încă imune de elemente gotice. Deci, după 1287. Documentele referitoare la lucrările executate în acel timp la S. Francesco nil ne pot spune mare lucru. Unul dintre ele conține însă niște indicații vagi care pot să nu fie străine de ceea ce ne interesează: o bulă papală din 15 mai 1288, care rânduia ca anumite sume de bani să fie folosite pentru repararea și înfrumusețarea bisericii. Nu este exclus ca aceste înfrumusețări să fi fost tocmai frescele noastre¹⁷⁷. Oricum, aceasta e epoca lor aproximativă⁹. Cât despre sursa iconografică a respectivelor scene, Venturi, bazându-se pe coincidențe verificabile, crede că poate să o derive, atât pentru Assisi cât și pentru S. Paolo, din miniaturile Bibliei S. Cecilia de la Biblioteca Vaticană, datată din 1097. Asemenea coincidențe iconografice pot fi găsite însă în toate reprezentările similare din secolele XI, XII și XIII. La S. Giovanni a Porta Latina și chiar în mozaicurile de la Monreale se pot găsi detalii asemănătoare. Ele provin din iconografia creștină tradițională generalizată pretutindeni în evul mediu. Mi se pare însă mult mai firească derivarea iconografiei de la Assisi din aceea de la S. Paolo care, așa cum am văzut, trebuie să fie mult mai veche de secolul al XIII-lea, poate contemporană cu picturile de pe peretele interior al fațadei, zugrăvit sub Benedetto al VIII-lea, deci din secolul al XI-lea; ceea ce ar explica și coincidența cu Biblia S. Cecilia. Totuși la Assisi, scenele de la S. Paolo nu

177 G.Xavone: *Dt nn m/usaico di Pietro Cavallim in S. Maria Transtiberiana e degli Stefaneschi*

di Trastevere, în „Archivio della società romana di storia patria”, 1878, p. 221 — 222, a dat o

informație încă necontrolată, după care în arhiva bazilicii S. Francesco s-ar găsi o mențiune despre Pietro Cavallini într-un manuscris al lui Fra Ludovico da Castello, de la începutul secolului al XVI —lea. ,

erau copiate direct. Vor fi intervenit modele noi pentru a le modifica. În felul acesta ne explicăm detaliile arhitectonice din scena cu Jertfa lui Avraam, care fără îndoială sunt bizantine, și nu mai vechi de secolul al XII-lea sau al XIII-lea; și tot în felul acesta ne explicăm detaliile gotice ale altor arhitecturi, care sunt poate datorate doar observației realiste a pictorilor din Umbria, unde goticul era pe atunci răspândit pretutindeni. Dar fondul principal al iconografiei scenei-*l. Assisi* rămân tot picturile de la S. Paolo și, prin ele, întreaga tradiție oncială romană.

Apartține însă ceva din aceste fresce lui Cavallini? Iată o întrebare mult mai dificilă. Rectificând afirmația lui Vāsari, care atribuia toate aceste picturi lui Cimabue, Cavalcaselle. vedea în ele mai degrabă prezența școlii maestrului florentin Thode, Fry și Zimmermann ¹⁷⁸și împărțeau opiniile între Giotto, Rusuti Torriti și alți maeștri de origine romană, printre care nu însă și Cavallini. Strzygowski cel dintâi, și înaintea descoperirii frescelor de la S. Cecilia a recunoscut prezența lui Cavallini la Assisi ¹⁷⁹. Pe baza comparării cu mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, el a atribuit maestrului roman scena Nașterii lui Iisus (il 9 și 27), care l-a dus apoi și la identificarea altor scene (în total douăzeci), adică a tuturor celor de pe peretele din stânga, la care se adăugau și cele patru scene rămase în zona inferioară a peretelui din dreapta. La opinia lui Strzygowski s-a asociat mai târziu și Hermanin, admitând ca bază a identificărilor tot scena Nașterii lui Iisus, din cauza asemănărilor ei iconografice cu scena

¹⁷⁸Henry Thode. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin P' 238 și urm. Idem; *Giotto* Leipzig, 1899, p. 18 și urm. Fry: *The Monthly Magazine*, 1900. Zimmermann: *Giotto*, Leipzig, 1899, Voi. I, p. 277.

¹⁷⁹Strzygowski, op. cit., p. 177 și urm. în același loc, el atribuie lui Cavallini și frescele din porticul bazilicii S. Lorenzo fuori le mura, eroare astăzi definitiv înlăturată. '

analogă din S. Maria în Trastevere¹⁸⁰. A atribuit astfel lui Cavallini scena iacem, Păcatul, Alungarea din rai, cele în care figurează Noe, Jertfa lui Avraam, Nașteia și Prinderea lui Cristos. A atribuit apoi lui Torriti ornamentele de-a lungul nervurilor boltii a doua, împreună cu medalioanele de pe boltă și cu tondii de sub arcade. Unui alt maestru cu caracter mai modern i-a atribuit bolta cu cei patru doctori ai bisericii. În sfârșit, tânărului Giotto, care „continua mișcarea începută de Cavallini la Roma și care, după Hermanin, venise la Assisi în ultimii, ani ai secolului al XIII-lea, după ce la Roma studiasse cu siguranța arta lui Cimabue și îl cunoscuse pe Cavallini, i-a atribuit cele două scene cu Isac, Pieta, înălțarea, și Coborârea Duhului sfânt, împreună cu scenele din viața sfântului Francisc dispuse dedesubt, dar pe care el le credea ceva mai târziu. La opinia, lui. Strzygowski se asociază întrucâtva și Langton Douglas¹⁸¹ „atribuind școlii lui Cavallini toate scenele din Vechiul Testament, împreună cu Nașterea și Prinderea lui Iisus. O observare mult mai atentă l-a făcut însă pe Venturi să înlăture criteriul iconografic admis până atunci (asemănarea dintre scena Nașterii, de la Assisi și cea de la S. Maria în Trastevere, datorată de fapt mai mult iconografiei generale a timpului, care poate fi constatată de pildă și în scena analogă a lui Torriti de la S. Maria Maggiore) și să adopte un criteriu pur stilistic, comparând aceste fresce cu picturile lui

180 Hermanin, în „Le Gali Naz. it.”, p. 109 și urm.

181 Crowe și Cavalcaselle, op. cit., Voi. I. p. 96; Voi. II, p. 10, notele lui Douglas. Admitea relații între aceste fresce și Pietro Cavallini, fără să identifice totuși prezența directă a maestrului, și

Aubert: Die Malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage, Leipzig, 1907, p. 44 și urm. Wickhoff vedea în ele școala lui Cavallini în „Kundgeschichtliche Anzeigen”, 1904, nr. 3, într-o recenzie a studiului lui Hermanin

b Venturi: Storia, Voi. V, p. 139 și urm.

Cavallini de la S. Cecilia în I' rastevere. Pe această bază Venturi admite într-adevăr că întregul ciclu de picturi ar fi putut fi executat sub îndrumarea directă a lui Cavallini, dar lui însuși nu i-ar putea atribui neîndoios decât cele două scene cu Isac (il. - 7

și 8). Împingând și mai departe această analiză stilistică, Toesca¹⁸² ajunge la concluzii și mai sceptice cu privire la contribuția lui Cavallini la picturile de la Assisi. El găsește noi asemănări între scenele cu Isac de la Assisi și picturile lui Cavallini de la S. Cecilia, dar observă și diferențe mai mari, care pun într-adevăr la îndoială prezența maestrului: culoarea vineție a carnațiilor la Assisi și aspectul veșmintelor cu pliuri plate și subțiri, ca niște văluri, în contrast evident cu cutele sculpturale de S. Cecilia. O mai mare apropiere găsește parcă între aceste fresce și cele pe care le-am văzut la S. Maria Maggiore din Roma, dar fără să le poată identifica nici cu acelea. Problema e departe de a fi fost rezolvată. Dar scepticismul în privința participării directe a lui Cavallini la acele picturi, admisă cu atâta ușurință la început, este acum generalizat. Hermanin însuși, renunțând în ultima vreme la întregul sistem al primelor sale identificări, admite că la Assisi nu există poate altceva de Cavallini decât înșelarea lui Isac¹⁸³.

Dificultățile sunt într-adevăr atât de mari încât, cel puțin astăzi, nu pot fi învinse. Prezența lui Cavallini la Assisi este destul de îndoielnică. Afinitățile iconografice ca și cele stilistice între majoritatea scenelor în cauză și operele sale ulterioare sunt de fapt uneori destul de amăgitoare pentru a te ispiți să-i recunoști în unele scene. Iconografia din Naștere sau din Pietă, de pildă, care își găsește corespondențe la S. Maria în Trastevere sau la S.

182 Toesca, op. cit., p. 316 și urm.

183 Hermanin: Il maestro romano di Giotto, în „Almanacco di Roma", 1924, p. 159.

Maria di Donna Regina de la Neapole, pare să amintească, dacă nu mâna lui Cavallini, cel puțin școala lui. Stilul atât de plastic, cu figuri puternic modelate, cu chipuri privite realist, care amintesc uneori de chipurile pompeiene, cum sunt cele două figuri în picioare din scenele cu Isac, vorbește oarecum de stilul clasic și puternic reliefat al lui Cavallini de la S. Cecilia. Unele figuri, ca îngerii cu aripile întinse din scena înălțării lui Iisus, par reproduce direct din Judecata de Apoi de la S. Cecilia. Nu lipsesc nici amănunte cu totul caracteristice, de pildă, maniera personală a lui Cavallini de a zugrăvi părul fir cu fir și amănunțit desenat, ca în figurile lui Noe, Avraam și altele; sau forma caracteristică a urechilor desenate de mâna lui, cu lobul ascuțit și cu detalii anatomice studiate atent, ca în figura meșterului din scena Construirii corăbiei, a lui Isac pe rug, a figurilor din înșelarea lui Isac, în aceea cu Prinderea lui Iisus, sau din Naștere. În schimb aceleași tablouri care amintesc prin unele caractere maniera lui Cavallini, prezintă atâtea deosebiri față de stilul său ulterior, încât identificarea devine foarte problematică. Modul cu totul arhaic de desenare a veșmintelor lui Noe și Avraam, cu falduri convenționale și caligrafiate ca în vechile picturi bizantinizante, fără nimic comun cu stilul amplu și statuar de la S. Cecilia, interzice orice apropiere între Cavallini și aceste scene, în care totuși mulți au văzut mâna maestrului roman. O dificultate destul de mare o prezintă și cealaltă manieră de a zugrăvi veșmintele, aceea din scenele cu Isac, cu pliuri subțiri și plate, egale, cu încrețituri mărunte. Este o impresie de finețe diafană, obținută cu gradații de culori și de desen cu totul personale, pe care o întâlnim de pildă și în figura orbului, care nu are nimic comun cu maniera viguroasă și foarte simplă a lui Cavallini. Figura aceasta a bătrânului orb este de altfel hotărâtoare pentru a înlătura posibilitatea prezenței lui Cavallini în cele două scene mai insistente

atribuite pictorului roman. Cu aceeași manieră de stilizare a părului în șuvițe ondulate și ușor estompate, cu aceleași mustăți subțiri, lăsate în jos și la fel întoarse la colțurile gurii, cu același profil alungit și fin, cu același nas drept, subțire, cu ochii migdalați și cu cele două brazde adânci de pe frunte, ea poate fi întâlnită aidoma în scena cu \ isul lui Inocențiu al III-lea din zona inferioară de picturi (il. 12). Este același pictor și mâna lui se trădează nu numai în această figură atât de caracteristică, ci și în decorul arhitectonic absolut identic în cele două scene. De altfel e destul să compari aceste arhitecturi de un gust atât de evoluat, cu arhitectura oarecum de același gen a lui Cavallini din scena Nașterii Fecioarei de la S. Maria în Trastevere (il. 19), mai târzie decât acestea și totuși de un stil mult mai arhaic, pentru a înțelege că nu poate fi nicidecum vorba de Cavallini în aceste scene cu Isac, la care s-a căutat în ultima vreme să se reducă toată contribuția cavalliniană la Assisi. Scenele cu frații lui Iosif în Egipt, și-apoi Prinderea lui Iisus nu prezintă nicio figură care să semene cu tipurile atât de caracteristice ale lui Cavallini din picturile sale ulterioare. Iar altele, ca Pietà, prezintă dimpotrivă tipuri care, mai cu seamă prin desenul ochilor amintesc școala lui Giotto. Așadar în niciuna din ele nu poate fi dovedită prezența maestrului roman fără să se ridice îndoieli insurmontabile. Asemănările de manieră care se pot constata se datorează evident școlii de care ținea și Cavallini, dar Cavallini însuși este străin de aceste fresce, care i-au fost prea multă vreme atribuite.

Cui aparțin oare, dacă nu lui? Problema nu este deloc simplificată prin această excludere, fiindcă și pentru alte identificări se ivesc îndoieli nu mai puțin serioase. Mi se pare însă limpede că o serie de pictori romani sau măcar trecuți prin Roma au lucrat aici, chiar dacă nu independent, ci sub îndrumarea unui maestru care, conducând lucrările, a făcut poate și desenele pentru unele

scene pictate apoi de alții, uneori în colaborare. Cred că recunosc astfel mâna lui Torriti în medalionul cu scena Facerii cerului și pământului, în cea mai mare parte din Nașterea lui Iisus, precum și în portretele din bolta a doua. Unui pictor cu stil mai arhaic se cuvine să i se atribuie restul din Geneză și scenele cu Noe și cu Avraam. Altuia ceva mai avansat, poate unul dintre colaboratorii lui Cavallini la Neapole, cred că îi aparțin scenele cu frații lui Iosif în Egipt, și Prinderea lui Iisus. În Pietà apar caractere giotteschi; ea a fost poate pictată, împreună cu scenele de pe peretele fațadei, mai târziu, de un alt meșter, a cărui pregătire era foarte puțin romană. În sfârșit, un pictor cu caracter absolut personal este autorul portretelor celor patru Doctori de pe boltă, cu expresie atât de intensă, ca și al portretelor de sfinți de pe arcurile din jurul rozei fațadei. Cât privește cele două scene cu Isac și unele dintre cele privitoare la sf. Francisc, ele sunt cu siguranță datorate unuia dintre cei mai buni pictori care au lucrat în această perioadă la Assisi, poate Giotto însuși, în orice caz cu totul diferit de Cavallini, căruia nu-i văd urma în aceste fresce. Aproape toată școala romană se arată astfel într-o strânsă solidaritate, din care cauză se observă uneori simultan mâinile mai multor maeștri în același tablou. De aceea ipoteza că aceste picturi au fost făcute în aceeași epocă în care Cimabue lucra la scenele din transeptul bisericii nu îmi pare deloc improbabilă. Școala romană își avea în el de multă vreme șeful, iar prezența atâtor artiști romani la decorarea unitară a acestei biserici pledează în favoarea unei asemenea ipoteze. Cimabue fiind ocupat cu frescele de mare întindere din transept, conducerea lui în privința lucrărilor din navă s-a limitat poate doar la sfaturi și eventual uneori și la desene. Pe seama acestei subordonări s-ar putea pune și colaborările adesea indistincte ale mai multor pictori la aceleași scene și, până la un punct, alterarea personalităților individuale, firește

mai puțin reliefate sub această disciplină de școală 10.

În rezumat, unele linii generale ne apar în sfârșit cu oarecare claritate în această primă perioadă a activității lui Cavallini. Nu știm în ce condiții s-a desfășurat copilăria lui și la ce măștri va fi dobândit primele cunoștințe artistice. Dar unele caractere evidente din picturile sale ulterioare, ca și familiarizarea precoce cu tehnica specială a mozaicului, ne fac să credem că măștri au fost acei bătrâni mozaicari romani, care pe atunci alcătuiau la Roma școala oficială pentru toate artele, exercitate de ei cu aceeași pricepere. În atelierul vreunuia dintre ei s-a inițiat probabil nu numai în arta mozaicului și a picturii, ci poate și în sculptură și în arhitectură, care erau strâns legate între ele. Arhitecturile caracteristice cosmatești din picturile lui, și stilul plastic, aproape sculptural de mai târziu, nu vor lăsa în această privință nicio îndoială. Pe urmă, în 1273, când avea probabil vreo douăzeci de ani, îl găsim la S. Maria Maggiore, alături de Cimabue. N-am putea afirma cu siguranță că a lucrat acolo la picturile care fără îndoială au fost executate sub conducerea florentinului. Dar apropierea de Cimabue nu a putut rămâne fără efecte serioase asupra artei încă în formare a tânărului Cavallini. Cimabue, care în timpul șederii sale la Roma influența cu personalitatea lui pe toți artiștii romani, trebuie să fi trezit și în Cavallini posibilitățile pe care vom avea ocazia să le constatăm în privința pătrunderii psihologice, absentă la vechii mozaicari, ce concepeau arta mai degrabă ca o simplă decorație. Nimic revoluționar nu apare totuși, cel puțin deocamdată, în arta tânărului pictor. Dimpotrivă, perioada de la S. Paolo și de la S. Pietro, între 1282 și 1287, datorită contactului strâns cu operele vechilor măștri pe care el, desigur, le studia restaurându-le, îl lega și mai mult de tradiționalismul oficial al picturii romane, pe care el însuși începea să o reprezinte în cele mai importante bazine din Roma. Am văzut un exemplu de

ceea ce putea da în acel timp arta sa, în mozaicul absidal de la S. Crisogono, în care vechea artă a pietrarilor mozaicari dinaintea lui era depășită doar de o tendință mai accentuată către plastica monumentală a figurilor. În orice caz mozaicul de la S. Crisogono nu este încă o operă superioară și, cu el, Cavallini nu s-ar îndepărta prea mult de precursorii săi. Tehnica specială a mozaicului îl ținea încă legat de un arhaism de care numai pictura putea să-i elibereze. Trebuie oare să vedem începutul acestei eliberări în frescele de la Assisi? Nu cred. Nici iconografic, nici stilistic nu se poate demonstra suficient că a contribuit la ele. Frescele de la Assisi pot totuși să demonstreze caracterele specifice ale școlii romane din care ieșea el, caractere ce amintesc destul de bine picturile de la S. Paolo, datorate sigur lui Cavallini. În orice caz, aceste picturi sunt dintr-o epocă ulterioară celor de la S. Paolo, și data lor ar putea fi fixată între 1287 - 1290...

Frescele de la S. Francesco a Râpa, care ne-ar fi putut lămuri asupra stilului său din acea vreme, sunt astăzi total dispărute, fără să ne fi rămas nici măcar o descriere a lor. Știm însă că nu se poate să fi fost executate mai târziu decât cele de la S. Paolo și de la S. Pietro.

În această epocă (1290), Cavallini trebuie să fi avut vreo patruzeci de ani. Epoca tinereții trecuse. Ne putem aștepta deci, în operele ce vor urma, la o personalitate deplin formată, care ne va oferi mai spontan o explicație asupra ei însăși. Într-adevăr, începe o perioadă nouă, pe care din fericire o putem urmări mult mai complet, mulțumită operelor de neîndoiește autenticitate ce ni s-au păstrat. Este perioada maturității depline. Vom încerca în cele ce urmează să dăm o definiție și o explicație a acestei noi activități.

Maturitatea lui Cavallini

„A fost un maestru de seamă... a zugrăvit istorii care sunt la S. Maria Maggiore în Trastevere, în mozaic,

minunate, în capela cea mare, VI istorii. Aș îndrăzni să spun că n-am văzut niciodată să se lucreze mai bine pe zid în acest material... „Cel ce lăuda astfel operele lui Cavallini de la S. Maria în Trastevere era tot Ghiberti. De data aceasta însă nu mai este nimic problematic în privința paternității acestor mozaicuri. De Rossi a putut descoperi într-un colț al uneia dintre scene, chiar sigla maestrului: un P închis într-un cerc cu o cruce deasupra¹⁸⁴. Iar pe copiile de la A - atican executate de Ecclisi în 1640¹⁸⁵, se poate citi și semnătura lui Cavallini, astăzi dispărută, dar care la acea dată se găsea încă fragmentar pe tabloul votiv, corespunzând cu sigla amintită: ... VS... IT. PETRUS... completată de de Rossi: hoc opvS feci PETRUS. A dispărut și data pe care o citise Barbet de Jouy în 1857 sub inscripția dedicatorie a scenei cu Nașterea Domnului: McCLCI. Și tot de Rossi a rectificat și această dată, pe care desigur vreun restaurator al mozaicului o recompusese greșit, neînțelegând-o bine. Nu putea fi McCLCI, cum ar rezulta din inscripție, nici McCCLI, cum propunea Barbet de Jouy, ci probabil MCCXCI, iar restauratorul, citind greșit, va fi înlocuit un X cu un L. Data aceasta se potrivește de altfel și cu inscripția dedicatorie a tabloului votiv: BERTOLD FILIUS PET., care ne indică drept donator al acestor mozaicuri pe fostul majordom al papei Niccolò al IV-lea, Bertoldo Ștefănesci, fratele celui doct cardinal Giacomo Ștefănesci, pe care de Rossi îl presupunea a fi autorul versurilor latine destul de elegante ce însoțesc fiecare scenă din aceste mozaicuri. Un necrolog al bazilicii

184 G.B. de Rossi: *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al sec. XV*, Roma, 1899, comentariul la pl. 38.

185 Cod. Barb. lat. 2011, fila 17—23. O copie a tabloului votiv și în colecția Windsor. Vezi C.R. Morey: *Lost mosaics and frescoes of Rom*, Princeton, 1915, p. 49. Alte copii, tot din secolul al XVII-lea, în Cod. Vat. lat. 5408; *Effigies variae Sanctomm et primo Anunciationis Mariae Virginis, ex picturis antiquis Francisco Penia colectore*, fila 1 — 8.

din secolul al XIV-lea consemnează de altfel și mai explicit această donație. Sub data de 6 octombrie este scris: „Ob [iit] B [ertoldus] d. Petri Stephani qui fecit fieri totum opus musaycum de beata Vergine în tribuna nostra”¹⁸⁶. Mozaicurile au fost în mai multe rânduri restaurate, mai ales sub Clemente al XI-lea, în 1702¹⁸⁷, dar niciodată atât de radical încât să-și piardă autenticitatea. Adaosurile lipsite de importanță din timpul lui Clemente al XI-lea se pot urmări pe copiile lui Ecclisi, care sunt anterioare 11.

Aceasta este prima operă de importanță capitală pentru personalitatea lui Cavallini, și vreme îndelungată, până la descoperirea frescelor de la S. Cecilia, mozaicurile acestea au fost singura bază pentru definirea caracteristicii stilului său. Descoperirea frescelor de la S. Cecilia le-a răpit desigur mult din importanța lor exclusivă. Totuși ele rămân și astăzi singurul ciclu complet de mozaicuri ale lui Cavallini, și o sinteză perfectă nu numai pentru personalitatea lui în acea epocă de maturitate, ci și pentru arta în genere a mozaicarilor romani din secolul al XIII-lea. Acesta este punctul de vedere din care le vom judeca.

În același timp ni se prezintă însă o nouă problemă la fel de importantă, care poate arunca o lumină clară și asupra genezei personalității artistului roman. Problema raporturilor sale stilistice cu Giotto. Unii critici, și nu dintre cei mai slabi cunoscători ai lui Giotto, ca Zimmermann, s-au putut înșela într-atâta încât să atribuie acest ciclu chiar lui Giotto, care ar fi făcut desenele, pe când Cavallini le-ar fi executat apoi în tehnica

186 P. Egidi, op. cit., Voi. I, p. 101. Despre Bertoldo și donația sa la S. Maria in Trastevere, vezi Nibby, op. cit., p. 497. De Rossi, loc. cit., și G. Navone, op. cit., p. 226—234.

187 F. Martinelli: Roma ricercata nel suo sito, Roma, 1707, p. 18—19. Nibby, loc. cit., p. 491.

mozaicului¹⁸⁸. Zimmermann proceda desigur la o critică prea puțin metodică și nu-l cunoștea nici pe Ghiberti. Dar nu sunt rare părerile celor care văd în mozaicurile de la S. Maria în Trastevere influențe ale lui Giotto¹⁸⁹, sau invers, influențe ale lui Cavallini asupra maestrului toscan¹⁹⁰. Vom vedea totuși până la ce punct s-ar putea vorbi de asemenea influențe la data aceea. Iar mozaicurile similare ale lui Torriti de la S. Maria Maggiore ne vor ajuta și mai mult să înțelegem raporturile artei lui Cavallini cu școala romană contemporană lui.

Întregul ciclu, situat în absidă imediat sub mozaicurile lui Inocențiu al II-lea, cuprinde șapte tablouri. Un tablou votiv, reprezentându-l pe donator rugându-se Fecioarei, la mijloc și sub alte șase tablouri cu scene din viața Mariei <il. 13 - 47).

Dintre toate, cel ce a suferit mai mult de pe urma restaurărilor, dar nu atât cât să fie desfigurat pentru noi, este tabloul votiv (il. 13 - 18). A avut de suferit mai cu seamă partea inferioară, din care a dispărut inscripția cu numele lui Cavallini și s-au făcut modificări și la alte inscripții. Numele sfinților Petru și Pavel, de pildă, lipsesc din copia lui Ecclisi¹⁹¹. Sunt refăcute apoi în mare parte figura și îmbrăcămintea lui Bertoldo și îmbrăcămintea sfântului Petru, pe care restauratorul neînțelegând-o bine, a transformat-o destul de nelogic, confundând palliumul cu Tunica, în așa fel încât nu se mai înțelege cum sunt suprapuse. Barba și părul sfântului Pavel erau albe în vechiul mozaic, și au fost adăugate plantele care împodobesc acum tabloul. Medalionul cu Fecioara însă, ca și stilul general al figurilor celor doi apostoli, pot fi considerate autentice. Evident, un pas mare față de

188 Zimmermann, op. cit., I, p. 3.

189 Crowe și Cavalcaselle, op. cit., Voi. I, p. 90. Thode: Giotto, p. 63.

190 Voi. I, p. 90, nota Douglas; Venturi: L'Arte italiana, p. 81 și urm.

191 Cod. Barb. lat. 4404, fila 23.

Fecioara cu pruncul de la S. Crisogono. Monumentalitatea rigidă și puțin expresivă de acolo se îndulcește în linii care acum vădesc și o expresie lăuntrică corespunzătoare. Un sentiment afectuos de blândețe și umanitate se desprinde din toată ființa acestei Fecioare. Privirea ei este tot exterioară. N-am ajuns încă la concepția trecentescă, în care tabloul este închis în sine ca un univers aparte. Dar nu mai este nici privirea ațintită înainte, din maniera vechilor icoane, ca la

S. Crisogono, unde Fecioara, asemenea Madonelor bizantine, este expusă doar adorației, fără acea participare omenească a propriei expresii la lumea înconjurătoare. La S. Maria în Trastevere această umanizare începe să pătrundă vizibil în arta lui Cavallini. Fecioara coboară privirea asupra adoratorilor, cu același sentiment de îndurare divină care se vede și în gestul de solitudine al pruncului, mai puțin rigid decât la S. Crisogono. Concepute cu aceeași omenie, personajele care o înconjoară pe Fecioară izbutesc să dea tabloului o unitate ideală pe care nu o avea mozaicul de la S. Crisogono, unde fiecare personaj era văzut independent. Artă mozaicarilor romani își găsea în această Madonă o expresie desăvârșită ce nu mai fusese atinsă; iar Cavallini avea să mai creeze și altele la S. Maria în Trastevere, cum n-a izbutit să realizeze niciunul dintre contemporanii săi romani.

Vom găsi aceeași unitate interioară și în scena Nașterii Mariei (il. 19 - 23). cu care începe istoria vieții Fecioarei. Întreaga scenă, destul de complexă, este grupată în jurul unui centru ideal, care dă tabloului o anumită intensitate spirituală, pentru prima oară atât de încheată în pictura romană. Privirile și gesturile personajelor se leagă între ele cu o continuitate și o logică ce fac din întreaga scenă aproape un cerc închis. Nu mai există niciun personaj conceput independent de tablou. Singura privire care cade în afara acestui cerc este aceea

a copilului, legată însă și ea atât de strâns cu întregul de privirea sfintei Ana și de scena animată a femeilor ce pregătesc baia, încât și acesta devine un detaliu destul de logic care nu tulbură deloc unitatea psihologică a tabloului. Cu toate acestea, ceva din aspectul receji ceremonios al picturii oficiale romane mai subzistă încă și în această scenă, înmanta Ana e înfățișată cu veșmântul și atitudinea solemnă pe care le cunoaștem din reprezentările bizantine tradiționale, iar femeile din jur, nu tocmai grăbite, uneori de-a dreptul nemișcate, nu au deloc aerul să participe la o scenă de mare intimitate; par mai degrabă să officieze o ceremonie. Suntem încă departe de intimitatea atât de realistă și familiară a aceleiași scene zugrăvită de Giotto la Padova. Dar pentru cel ce ar căuta în tabloul lui Giotto măcar amintirea mozaicurilor lui Cavallini, ar fi o mare decepție. Nimic comun între ei, atât în modul exterior de a concepe scena, cât și în spiritul care îi animă. Giotto este narativ și familiar, cu a. cea libertate genială care îl situează cu totul în afara oricărui tradiționalism oficial. Scena lui este un moment din viața populară sesizat pe viu, fără nimic din aerul solemn și misterios care domină în tabloul artistului roman. Cu același realism este concepută și iconografia, în care detalii ca patul sfintei Ana, ca scena de la ușă unde o femeie înmânează grabnic un obiect cerut, sau scena în primul plan unde moașa face cu atâta grijă toaleta fetei, sunt lucruri, care, doar la o distanță de cincisprezece ani față de mozaicurile lui Cavallini, indică o epocă cu totul nouă. Iconografia lui Cavallini este încă în toate elementele ei bizantină, fără nicio inovație. Și chiar ceea ce nu este bizantin, ceea ce e autentic roman - arhitectura - nu este mai puțin arhaic și străin de spiritul toscan. Arhitectura lui Cavallini, neconstructivă ci doar decorativă, este decorația cosmatescă, alcătuită din reminiscențe clasice și folosită la Roma în tot secolul al XIII-lea. Cavallini încă nici nu bănuiește construcția logică

și realistă, realizată cu acel admirabil simț al perspectivei, pe care o va inventa Giotto. Arhitectura aceasta era cunoscută însă de pictorul scenelor cu Iacob, care picta la Assisi pe când mozaicurile de la S. Maria în Trastevere nu existau încă! Acesta e poate și argumentul cel mai convingător pentru a-i nega lui Cavallini paternitatea acelor fresce pe care, de altfel, observațiile stilistice i-au și negat-o. De la o decorație atât de logică și atât de realistă, el nu s-ar mai fi putut întoarce la arhaismul de la S. Maria în Trastevere. Iar pictorul de la Assisi dovedește că, mai înainte de mozaicurile trasteverine, spiritul modern al lui Giotto își și găsisse formulele definitive, fără a avea nimic comun cu arta contemporană a lui Cavallini.

Adevăratele afinități ale lui Cavallini se cuvine să fie căutate tot în școala romană, mai cu seamă în acele mozaicuri ale lui Torriti de la S. Maria Maggiore care, deși ulterioare cu patru ani, par totuși o pregătire pentru mozaicurile de la S. Maria în Trastevere. Torriti este mai arhaic decât Cavallini și mai puțin personal. El n-a ajuns încă la noul canon al trupului omenesc, în vreme ce Cavallini începe să și-i creeze. Stofele lui nu îmbracă trupurile cu naturalețea statuară pe care o vom găsi mereu la Cavallini. Ele cad încă în pliuri lipsite de logică și convenționale, ca în pictura bizantină. Dar iconografia, întreaga concepție și spiritul mozaicurilor sale nu sunt atât de departe de arta lui Cavallini, cât de departe este de aceasta arta lui Giotto. O singură privire asupra scenei cu Bunavestire 12 a fiecăruia dintre ei va fi de ajuns: ceva mai multă mișcare la Cavallini și un efect mai viu în contrastul dintre gestul însuflețit al îngerului și atitudinea de total repaus a Fecioarei (il. 24 - 26). Personajele lui Torriti sunt aTM mân picioare și își rezumă mișcările doar la gesturile munilor. Dar aerul de soletate rece, de atitudine oficială rămâne în ambele reprezentări la fel de căutat. Ce este oare monumentalitatea artificioasă a acelor tronuri

enorme și complicata e, dacă nu decorul teatral în fața căruia personajele n-ar putea mei să se miște fără o solemnitățe regală? Naturalețea și grația ingenua din aceeași scena de la Padova a lui Giotto, unde atât iconografia și decorul, cât și ruteaga concepție sunt cu totul moderne, rămân la fel de străine și de unul și de celălalt.

Contrastul între tradiționalismul fără multe concesii al școlii romane și libertatea cu totul revoluționară a lui Giotto poate fi urmărit cu atât mai limpede în scena Nașterii lui Iisus (il. 27 - 31). De data aceasta Cavallini nu mai găsește unitatea perfectă din celelalte scene. Întinsă cu aceeași rece se emn pe culcușul ei tipic bizantin, Fecioara este total absentă. În]urul ei se grupează diverse episoade, cu o unitate doar de simetrie exterioară fără legătura lăuntrică ce ar fi trebuit să se degaje din însăși povestirea episodului. În scena aceasta nu există nici măcar atâta spirit narativ cât izbutise să pună Jomti în scenă unde toate liniile se concentrează spiritual în afectuoasă înclinare a l-ecioa e către prunc. Fastul oficial înțepenește sub penelul lui Cavallini tocmai scena din care Giotto avea să scoată efectele cele mai sentimentale. Și nu este mai multă libertate nici în iconografia total bizantină pe care atât lonti cât și Cavaini o păstrează aproape identică. Scena se desfășoară într-o grota, după I seudoevanghelia lui Iacob așa cum o întâlnim mai pretutindeni în secolul XII, în XIII¹⁹², și cum apare de obicei și în iconografia bizantină Nicio licență, nici un detaliu 'nou. Mult mai liberă și mai movimată era de pddă, scena \ esim păstorilor de la S. Urbano alia Caffarella, din secolul al XI-lea unde p tul narativ cu totul popular se eliberase aproape complet de solemnitătea oftică.

192a R Van Marle: Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio, btrasb., ^ , I. -

Ce amintire din Cavallini am putea găsi în Nașterile lui Giotto, fie de la Padova fie din biserica inferioară de la Assisi, și mai cu seamă de la Assisi, în gestul plm de duioșie al Fecioarei sau în toată dispoziția iconografică a acestei scene de o interpretare atât de personală? O asemenea afinitate nu ani putea găsi la A decât în scena Nașterii din biserica superioară, cea mai apropiată dm-tot ciclul de maniera lui Cavallini – dacă n-ar fi figura Fecioarei, care trădează mai curând mâna lui Tomti. - w... r... /m

Mai depărtată de iconografia lui Torriti este scena închinării Macilor (36). Diferită însă doar în detalii care, în cele două mozaicuri provm desigur din modele diferite. În concepție ele sunt la fel de tradiționaliste. Giotto va reprezenta logic scena la Padova, în aceeași cocioabă în care sepetrecuse și Nașterea, la Assisi, în fața cocioabei și peste drum de casa Manei. Duceio di Buonmsegna, care rămânea și el legat de iconografia bizantină cu peștera, reprezenta închinarea Magilor tot logic, în fața grotei. Cavallini e însă și de data aceasta mai ailiaic. Fecioara lui, ca și a lui Torriti, este așezată solemn pe o bancheta în fața casei.

Nici urmă de peștera, și nu suntem nici la Betleem, căci departe, pe o colină se vede orașul. Apoi același arhaism arhitectonic, cu totul convențional și neloeic grupul Magilor vine din stânga; în frunte, bătrânul cu capul gol stă îngenunchat pe când ceilalți doi mai pășesc încă – așa cum puteau fi văzuți și în reprezentări toarte vechi, lotuși figura Fecioarei, aceea a lui Iosif și a Magilor, recetă liniile puternice desenatecu mâna sigură, și proporționate caracteristic, care și în celelalte scene îl arătau pe Cavallini ca un mare cunoscător al corpului omenesc alea ep°Că de reProducere manieriste – aproape descoperitorul lui De altfel, ceea ce era modern în acest artist nu trebuie căutat în afara canonului nou ai figurilor

sale omenești.

Prezentarea la Templu (il. 37 - 42) este, alături de Nașterea Fecioarei poate scena cea mai perfectă în ce privește simțul artistic de grupare a maselor* de convergență materială și ideală a liniilor, de echilibru estetic. Ca într-o scenă de teatru, cele patru personaje principale înaintează spre centru, într-un ritm perfect, nu numai cu propriile lor mișcări, dar și cu liniile fundalului arhitectonic care creează o alternare de planuri menită să sublinieze și în adâncime desfășurarea scenei. În fața tabernacolului cosmatesc cu edicul dublu - și el atât de caracteristic pentru arta romana - Maria, demnă și solemnă, oferă pruncul lui Simion care îi ținem poala veșmântului, cu deferență și atenție, ce se citesc în toată funta lui. De o parte și de alta, încheind ritmul, Iosif oferă cele două turturele menite jertfei, iar bătrâna Ana face gestul profetic. Totul într-o verticalitate perfectă, doar cu ușoara înclinare a celor doi bătrâni, păstrând solemnitatea demnă și fastuoasă care în arta lui Cavallini era, fără îndoială, o înaltă expresie romană cu același scenariu, dar fără simțul acestui perfect echilibru, Torriti reușea să dea abia o nuanță estompată a acestei admirabile solemnități. Fără să sporească dramatismul scenei, gesturile personajelor sale izbutesc doar să înlăture acea valoare de unitate absolută, de echilibru între linii și sensul lor lăuntric, pe care noi o numim „stil și care aparține numai marilor intuiții artistice. Cavallini avea aceasta intuiție; și se poate înțelege de ce până aproape de Quattrocento mozaicurile sale uimeau în asemenea măsură pe un om cu inteligența artistică a lui Ghiberti. Artă romană nu dăduse niciodată expresii mai înalte. Dar zadarnic vom căuta și de rândul acesta urma lui în opera lui Giotto. Dramatismul toscanului crea din scena aceasta un sens stilistic nu mai puțin absolut, dar care reprezenta o mentalitate total opusă celei a artistului roman. Nu mai vorbesc de scena

din bazilica inferioara de la Assisi, unde și decorul arhitectural și iconografia sunt total diferite de cele ale lui Cavallini; dar chiar și la Padova, unde scenariul general amintește oarecum tabloul lui Cavallini, sunt atâtea inovații iconografice și o dispunere atât de diferită a personajelor – care își găsesc ritmul nu în desfășurarea succesivă și egală cavalliniană, ci în masarea lor în două grupuri distincte și cu mișcare diferită – încât orice încercare de a asocia concepțiile total deosebite ale celor două opere rămâne zadarnică.

Ultima scenă din serie) 3, Adormirea Maicii Domnului, (il. 43 – 47) poate și ea să explice cu destulă evidență ceea ce se petrecea în spiritul picturii italiene, începând chiar de la aceste mozaicuri. Ca iconografie, scena nu este mai puțin arhaica decât cele precedente, și Torriti avea să reprezinte la S. Maria Maggiore exact același model iconografic, cu variante doar în dispunere. Cât era încă de legat Cavallini de iconografia bizantină se poate vedea și din incongruența dintre versurile latine care însoțesc scena, indicând subiectul occidental al încoronării Mariei în ceruri¹⁹³, și subiectul zugrăvit, care este acela bizantin al morții. Evident, modelul lui Cavallini nu putea fi decât bizantin. Dar în acest model încă arhaic se infiltra o mare noutate, schimbându-i oarecum sensul. Poate lipsa de spațiu, sau de-a dreptul gustul altfel orientat al artistului, l-au făcut să nu mai alinieze pe cei doisprezece apostoli în ordinea simetric orizontală la care Torriti n-avea să renunțe încă. Aceasta era o veche formulă care ar fi simplificat mult problema. Dar Cavallini preferă să maseze în adâncime personajele, în două grupuri variate mult unul de altul, care sporesc complexitatea ideii. În mozaicul lui Torriti, întreaga scenă se desfășoară pe două planuri orizontale suprapuse, în care centrul nu dă de fapt o unitate ideii, ci doar o simetrie. În tabloul lui

193 Vezi De Rossi, Musaici cristiani, comentariu la pl. 38.

Cavallini însă, linii multiple, desfășurate în planuri care merg în adâncime, converg toate către centru, conferind tabloului o unitate perfectă de idee ¹⁴. Diferitele mișcări ale apostolilor se succed armonios, într-o concentrare care avea să fie mult mai expresivă decât ceea ce putea crea Torriti cu simetria lui. Este, desigur, ceva nou în această necesitate de varietate și de mișcare care sporea semnificația psihologică a tabloului; dar Cavallini nu era încă un revoluționar. Mișcările orientate timid de la periferie spre centru se opreau în nemișcare și în atitudinea încă hieratică a scenei centrale, în care pictorul oficial nu uita vechile canoane consacrate. Figura viguroasă a lui Iisus rămâne nemișcată și dreaptă în ovalul încadrat solemn de cei doi îngeri. Nimic dramatic sau uman nu leagă ființa lui de trupul neînsuflețit al Fecioarei pe care o asistă. Totul se petrece încă cu acea solemnitate transcendentală pe care pictorul nu avea putere să o învingă. De altfel această revoluție nu putea fi așteptată de la Roma, dominată încă de atâtea tradiții religioase și imperiale.

Ceea ce ne-a lăsat Giotto din timpul șederii sale la Roma este prea puțin și îndoielnic pentru a putea judeca raportul dintre stilurile celor doi maeștri datorită strictei contemporaneități a operelor lor. Naviceâla de la S. Pietro e astăzi transformată total de restaurările suferite¹⁹⁴; nu mai este în ea nimic de mâna lui Giotto; restul de frescă de la Lateran nu e nici el mai puțin alterat, și nu acolo putem căuta urme cavalliniene. Și mai greu s-ar putea găsi aceste urme în figurile polipticului din sacristia de la S. Pietro, care au de altfel prea strânse legături stilistice cu figurile din Cina cea de taină din fostul refectoriu de la S. Croce din Florența, pentru a le putea atribui cu certitudine

¹⁹⁴D etalii precise asupra acestor transformări se află în contractul restauratorului Marcello Provenzalle, publicat de Munoz în articolul citat din „Bollet. d'Arte”, 1925, nr. 10.

absolută lui Giotto însuși. Cât despre îngerul în mozaic, de curând scos la lumină din Grotele Vaticane¹⁹⁵, sau corespondentul său tot în mozaic de la Boville Ernica¹⁹⁶, stilul lor poate aminti desigur ceva din formele lui Cavallini, dacă numim forme ale lui tipul cu totul generic derivat din modelele bizantine, pe care la sfârșitul secolului al XIII-lea îl vom găsi aproape în toate picturile și mozaicurile romane. Ceva roman există fără îndoială în liniile viguroase ale ovalului acelei figuri cu o expresie atât de severă și imperioasă; iar tipul său nu este lipsit de asemănări chiar cu unele figuri de îngeri din mozaicurile de la S. Maria în Trastevere. Dar aceste fragmente sunt atât de insuficiente, purtând mai degrabă o amprentă general romană și nu particular cavalliniană, încât bazându-ne doar pe asemănarea lor, nu putem fonda o afirmație atât de largă cum este teoria influenței lui Cavallini asupra formării artei lui Giotto...

Mai cu seamă în prima perioadă, arta lui Giotto nu este desigur lipsită de caractere romane. Scenele din viața sfântului Francisc din biserica superioară de la Assisi reprezintă atâtea arhitecturi studiate amănunțit, care puteau proveni doar direct de la Roma. Dar tocmai acele arhitecturi pot dovedi că, încă de la începutul activității sale, Giotto nu avea prea mult de învățat de la Cavallini, care în 1291, când executa mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, era încă atât de arhaic în folosirea acelorași motive pe care, cu câțiva ani înainte, Giotto dovedise că le înțelege într-un fel atât de modern. O reală influență cavalliniană în iconografie, în canonul estetic al formelor, sau în spiritul însuși al artei lui Giotto n-ar fi putut să se

195 Vezi Munoz, loc. cit.

196 Pentru fragmentul de la Boville Ernica, provenind tot din Grotele Vaticane, vezi R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 210 și A. Munoz: *Reliquie artistice della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica*, „*Bollet. d'Arte*”, 1911, p. 1.

restrângă doar la asemenea urme sporadice. Ea. ar fi dăinuit, iar cei zece, cincisprezece ani care despart mozaicurile de la S. Maria Maggiore și operele lui Giotto de la Assisi sau Padova nu ar fi putut-o șterge definitiv. Totuși urmele acestei influențe nu le-am putut găsi acolo; și nici în mozaicurile lui Cavallini nu se resimte încă nimic din acel giottism care, pe oriunde trecea, provoca transformări radicale. Din cele constatate până aici este mai lesne de crezut că, măcar până în 1291, nu există niciun contact verificabil între arta celor doi maeștri. Ei se dezvoltă la Florența sau la Roma în mod independent, nu mai puțin personal unul decât celălalt, însă pe căi cu totul diferite, care aveau să le accentueze contrastul cu fiecare formulă superioară atinsă de ei.

Giotto se ridică din acea tendință artistică populară liberă și încă ingenuă, esențial narativă și realistă, pe care pictura italiană începuse să o manifeste încă din secolul al XI-lea. Dezvoltându-se în afara tradițiilor oficiale, cel mai adesea prin mijlocirea unor pictori umili de periferie, străini de savantele exigențe eclesiastice, pictura aceasta dobânda tot mai mult caracterul mentalității căreia i se adresa. Simbolismului oficial îi prefera ciclurile narrative biblice sau evanghelice, sau din viața sfinților, care adesea îi dădeau prilejul să nascocască pe de-a-ntregul iconografii încă neconsacrate de vreun canon. Realismul și psihologismul își făceau astfel loc tot mai mult. Artă se inspira acum din viața profană pe care până atunci o ignorase. Expresia acestei mentalități noi este dramatismul și psihologismul lui Giotto, care nu era de fapt altceva decât formula definitivă a unei revoluții începute de multă vreme. La Roma, ce e drept, în marile bazine oficiale, tradiția vechii arte nu se putea stinge atât de ușor, iar Cavallini, nu mai puțin genial decât contemporanul său toscan, reprezenta tocmai această opoziție absolută față de spiritul profan care invada arta. Substanța artei sale era

încă concepția oficială de solemnitate și de înălțare deasupra spiritului profan. Firește nu mai e vorba de acel hieratism bizantin, în care linia rămânea cu totul rigidă iar expresia total transcendentă. Dar dramatismul și sensul uman al povestirilor evanghelice vor rămâne în operele lui Cavallini mereu stăvilite de acea atitudine solemnă a tuturor personajelor sale și mai cu seamă de acel raționalism clasic cu care își înscena povestirile în simetrii de linii calculate să fie mai mult impunătoare decât movimentate. În felul acesta și iconografia lui rămânea legată de vechile modele, pe care Giotto le modifica de câte ori avea ocazia, iar decorul arhitectonic întârzia de asemenea în arhaisme datorate modelelor 15.

Noutatea în arta lui Cavallini era de alt ordin. Nu psihologic și nici iconografic, ci organic și constructiv stilistic. Unitatea aproape fără greș a liniilor și a planurilor ce structurează scenele sale în convergențe și ritmuri absolut noi nu era o perfecționare a vechilor modele tradiționale, care repetau formule imper

*

sonale ajunse fixe de multă vreme, ci era efectiv o viziune estetică nouă, încă neîntâlnită până la el, în care mase, linii, mișcări erau supuse unui nou discernămint logic, și folosite pentru noi unități. Scenele lui Cavallini au în organismul lor ceva din acea viguroasă arhitectură romană care este de sus și până jos numai logică și rațiune. Clasicismul reapărea astfel în aceste construcții picturale, în care fiecare linie nu urmărea altceva decât efecte organice. Aceeași viziune constructivă o găsim și în modul de folosire a culorilor. Nu mai avem de a face cu covoarele colorate, simple suprafețe fără adâncime, cum erau mozaicurile bizantine sau romane anterioare lui. Scenele lui Torriti de la S. Maria Maggiore nu izbutiseră să se elibereze de acest arhaism. Cavallini dă în schimb culorilor valori necunoscute contemporanilor săi romani,

întorcându-se înapoi cu un mileniu, la sensul exclusiv plastic al picturii clasice. De pe fondurile aurii figurile lui se detașează plastic, în relieuri puternice, aproape statuare. E de ajuns să privim tabloul votiv de la >. Maria în Trastevere, cu cele două figuri de apostoli de o parte și de alta, cu trupuri drepte și puternice ca niște coloane de marmură, contrastând armonios cu medalionul, în care aurul fondului se concentrează progresiv în albastrul veșmântului Fecioarei și în roșul cireșiu al veșmântului pruncului, pentru a înțelege acest sens constructiv pe care Cavallini îl imprima până și culorilor. Tot în mod arhitectonic este conceput și corpul omenesc, construit acum pentru prima dată în evul mediu după un canon logic și sintetic. Capetele, destul de mari, cu fețe largi, ovale sau pătrate, cu expresii întotdeauna grave sau solemne, sunt susținute de grumaji puternice, uneori atletice, pe trupurile înalte și solid clădite, învăluite în veșminte care le accentuează formele viguroase și profund reliefate. În special figurile bătrânilor, cu bărbi stufoase răsărind aproape de sub ochi, cu lungi coame leonine ce pornesc de la frunțile înguste, cu trupuri robuste neatinse de nicio decrepitudine, sunt de o forță întotdeauna impunătoare. Trebuie să privești, de pildă, uimitoarea statură a sfântului Petru din tabloul votiv, cu superba linie a șoldului, cu grumazul athletic, cu umerii largi, cu toată acea expresie de forță vânjoasă și conștientă, pentru a avea imaginea clară a unui bătrân cavallinian. Și chiar în înfățișarea bătrânului Simion, cu fața lui aproape neomenesc de păroasă, linia curbă a spinării nu izbuteste prea mult să atenueze impresia de vigoare a trupului său. În canonul acesta nou este desigur ceva din forța neobișnuită a figurilor maestrului anonim de la S. Maria Maggiore, precum și ceva din vigoarea plastică a figurilor lui Cimabue. Nimeni însă nu ajunsese la o concepție atât de definitivă și de clară a corpului omenesc, așa cum o crea acum Cavallini,

care de altfel, de la S. Crisogono și până la aceste mozaicuri, a dobândit-o probabil prin studii și modificări succesive.

Cercetări stilistice stăruitoare l-au determinat pe Venturi să-i atribuie lui Cavallini, la S. Maria în Trastevere, nu numai aceste mozaicuri din absidă, ci și restaurarea figurii Fecioarei încoronate de pe bolta absidei, ca și cele trei figuri de fecioare din mozaicul de pe fațadă. De altfel, numele lui Cavallini fusese de multă vreme asociat în special cu mozaicul de pe fațada bazilicii. Yasari¹⁹⁷ a fost primul care, poate pe baza unei tradiții, sau poate din propriile lui observații, i-a atribuit acel mozaic, de care nu pomeniseră nici Ghiberti, nici codicele Magliabecchian. După Yasari, informația a fost reprodusă și de Torrigio¹⁹⁸, iar Mancini a precizat în plus că mozaicul fusese executat, ca și cele din absidă, pe cheltuiala cardinalului Ștefănescu¹⁹⁹. Informația a fost apoi perpetuată aproape în toate vechile descrieri ale bazilicii, fără alte precizări, până la Nibby care socotea mozaicul început sub Eutichiu al III-lea, dar terminat de Cavallini²⁰⁰. Astăzi, istoria acestui mozaic este destul de clarificată, mai cu seamă după cercetările lui de Rossi. În niciun caz nu poate fi vorba de o operă inițial cavalliniană. Și Nibby, și Armellini și de Rossi concordă în afirmația că ne aflăm în fața unei opere din 1148, datorată papei Eutichiu al III-lea²⁰¹. La începutul secolului al XIV-lea, mozaicul a fost supu>

197V asari, op. cit., p. 537 — 538.

198 Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, p. 153.

199 Mancini, op. cit., p. 60—61.

200 Nibby, op. cit., P.I. Mod., p. 492.

201 R. Van Marle în *La peinture romaine*, p. 178, datează stilistic și iconografic acest mozaic din timpul lui Inocențiu al III-lea (1198—1216). Nu i se pare că ar fi în același stil cu mozaicul din cupola absidei, datorat lui Eutichiu al III-lea, și face interesanta observație că Fecioara alăptând pruncul nu apare în iconografia italiană decât spre sfârșitul secolului al XII-lea.

probabil vreunei restaurări vizibilă și astăzi. Găsim amintită această restaurare într-un necrolog al bazilicii, descoperit de E. Stevenson la British Museum. unde într-o însemnare din secolul al XIV-lea este menționat la idee lui iulie: „B. de Malpiliis anniversario del Canonico, qui fecit fieri tres ymagine musaycas virginum supra portaș”, informație repetată și de alt necrolog, publicat de P. Egidi, unde în două locuri sunt amintite cele trei figuri restaurate.²⁰²

Mozaicul reprezintă Fecioara pe tron, alăptând pruncul, iar de o parte și de alta a ei se înșiruie cinci femei în veșminte regale, care îi oferă cățui aprinse în semn de devoțiune e.

Subiectul este desigur o amintire a parabolei Fecioarelor înțelepte, interpretată în sensul simbolic și ceremonios roman. Stilul e absolut bizantin, cu un gust de fast imperial aproape oriental. Maria șade ca o împărăteasă pe tronul bătut cu nestemate, iar fecioarele, cu dalmației bogate împodobite cu pietre scumpe, cu cingători și paftale și încununate cu coroane regale, se înșiruie ceremonios, ca în cortegiile imperiale din mozaicurile de la S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Trei dintre ele prezintă însă particularități iconografice și stilistice care le deosebesc de ansamblu. Prima, a doua și a patra din dreapta poartă cățui din care nu mai ies flăcări. Primele două nu sunt încoronate, și capul le este acoperit doar cu văluri. Sunt desigur cele trei figuri restaurate mai târziu, despre care pomeneau necrologurile. Tot stilul lor este de altfel diferit de al celorlalte. Puternic reliefate, ele se detașează pe fondul auriu la fel ca figurile din absidă, iar modul amplu și statuar în care sunt îmbrăcate de veșmintele drapate nu amintește mai puțin maniera lui Cavallini. Ceva din caracterele autentice ale maestrului se găsește fără îndoială în aceste restaurări, care la origine

202 P. Egidi, loc. cit., p. 94 și 101.

trebuie să fi fost adevărate refaceri. Dar restaurări ulterioare au alterat mult această autenticitate. De Rossi notează doar unele, cunoscute precis, ăub Niccolò al V-lea, în 1460, sub Clemente al IX-lea în 1702, sub Leon al XII-lea și mai recent sub Pius al IX-lea²⁰³. Au mai fost poate și altele, cum s-a întâmplat cu mozaicul de pe bolta absidei, unde Venturi recunoaște de asemenea mâna lui Cavallini. Adevăratele mozaicuri cavalliniene de la S. Maria în Trastevere rămân tot cele din absidă, unde personalitatea maestrului este aproape nealterată.

Văsari vorbea și de niște fresce ale lui Cavallini la S. Maria în Trastevere: „Foarte multe lucruri zugrăvite în frescă prin toată biserica” X. Și ca de obicei, afirmația lui a fost repetată fără a fi controlată de către toți cei ce recurgeau la el drept sursă. Mancini adaugă precizări: „Prin biserică picturi din Quattrocento, de Cavallini” [!]²⁰⁴. Iar adnotatorul exemplarului lui Ugonio de la Bibi. Vaticană îi atribuie într-o notă marginală și picturile din porticul bazilicii²⁰⁵. Apoi Bottari, în notele sale la ediția din 1759 - 60 a lui Văsari, dă aceste lămuriri: „Și porticul cred că a fost zugrăvit în întregime de Cavallini; dar fiindcă a fost vărut, picturile au pierit. A fost cruțată doar o sfântă Bunăvestire și alte câteva figuri, care după manieră se vede că sunt opera artistului nostru”²⁰⁶. În sfârșit, informația a fost repetată și de Baldinucci și de d’Agincourt, care a reprodus chiar două gravuri după Bunăvestirile atribuite lui Cavallini în porticul bisericii.

Resturi ale acestor picturi, care n-au fost încă studiate, mai există și astăzi, iar unele dintre ele neatinse

203D e Rossi, loc. cit. Vezi și Nibby, op. cit., p. 49 1, și Armellini, op. cit., p. 640.

204 Mancini, op. cit., p. 60.

205 Ugonio: *Historia delle stazioni*, Bibi. Vat., Voi. Y, XV, 8, p. 138.

Nota mss. pc margine.

206 Citat din ediția de la 1808 a lui Vasari, Voi. X, p. 113, nota 1.

de restaurări sunt excepțional de interesante pentru pictura quattrocentescă romană. Pe zidul navei din dreapta, lângă intrare, o Fecioară cu pruncul în brațe, care se vede că este doar un fragment dintr-o pictură odinioară mult mai mare, trebuie să fi făcut parte din frescele atribuite de Vāsari și de Mancini lui Cavallini. În portic, cele două Bunăvestiri amintite de Bottari și copiate în gravură de d'Agincourt, există încă, încadrate în chenare târzii²⁰⁷. În sfârșit, în afara bisericii, pe zidul din Via della Paglia, într-un tabernacol care se vede că a fost altă dată luneta unei intrări laterale a bisericii, alte câteva fragmente de fresce – o Fecioară pe tron cu pruncul, un Arhanghel Mihail, un sfânt Ioan Botezătorul și un bust al Mântuitorului – sunt evident din aceeași epocă cu celelalte picturi²⁰⁸.

Bine-nțeles nici nu poate fi vorba de Cavallini în vreuna din aceste fresce. Este încă una din acele erori ale lui Vāsari, repetate și amplificate de urmașii săi. De altfel, nimeni nu mai atribuie astăzi aceste fresce pictorului roman. Zăbovesc însă asupra lor pentru a rectifica o altă eroare recentă a lui R. Van Marle, care le consacră o pagină din cartea sa despre pictura medievală romană²⁰⁹. Van Marle crede că Bunăvestirile din portic sunt refaceri complete din secolul al XIII-lea ale unor picturi mult mai vechi, datând probabil cam din timpul lui S. Venceslas din Boemia (mort către începutul secolului XI), care este reprezentat în costum de războinic în una dintre ele. Printr-o ciudată confuzie, el situează apoi tot în portic

207 Foto Alinări, nr. 28408 — 28409 P.

208 Foto Alinări, nr. 28437 P.

209 R. Van Marle: *Lapeiniure romaine*, p. 203. Aceeași eroare este repetată recent și de Emilio Lavagnino, care vorbind de: *Precursori ai lui Pietro Cavallini*, în „Messaggero” din 25 martie 1926, p. 5, reproduce una dintre Bunăvestirile din porticul dela S. Maria in Trastevere, cu indicația necontrolată: „pictată de un anonim din sec. al XIII-lea în biserica S. Maria in Trastevere”.

Fecioara cu pruncul din interiorul bisericii, și figura sfântului Ioan care se află pe una din laturile tabernacolului din Via della Paglia! în sfârșit, mai crede că Fecioara cu pruncul din tabernacol, figura arhanghelului

Mihail și două busturi ale Mântuitorului, aflate tot în tabernacol (dintre acestea două, unul nu mai există de multă vreme și desigur Raymond van Marle nu l-a putut vedea), sunt de la sfârșitul secolului al XIII-lea, din timpul cardinalului Landolfo Brancacci, după 1294.

Nu prea pot să-mi explic aceste erori, pe care o singură privire asupra frescelor le-ar fi putut evita. Există însă și documente care ne vor putea ajuta. În codicele Barberini de la Vatican, care conține copiile făcute de Ecclisi după mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, există într-adevăr și o serie de acuarele care ne pot da unele lămuriri asupra acestor fresce. Ele dovedesc în primul rând că încă din 1640, când Antonio Ecclisi executa acuarelele, așadar numai la câțiva ani după data probabilă a călătoriei lui Mancini, ceea ce se mai păstra încă din vechile fresce ale bisericii erau aceleași fragmente care se văd și astăzi, cu excepția unuia dintre busturile Mântuitorului care se afla în tabernacol²¹⁰, și de fresca cu Fecioara din interiorul bisericii, care pe atunci era un tablou complet, reprezentând-o pe Fecioară cu pruncul, așezată pe un monumental tron gotic între doi sfinți²¹¹. Acuarela poartă această explicație: „Intrând în biserică, pe peretele din stânga, pictură de Pietro Cavallini”, iar dedesubt, transcrierea în caractere gotice a inscripției azi dispărută, care lămurește data acestor picturi:!!!: **n r.** fieri, gregorius. de antonii, hiovannillo. a.

D. M. CCCC. LII. Confuzia lui Mancini, care vorbea de picturi ale lui Cavallini din Quattrocento, este așadar

210 Ibid., fila 33: „Imaginea Mântuitorului în afara bisericii, deasupra tabernacolului amintit”.

211 Ibid., fila 12.

explicabilă. Fără a controla, el asociase atribuirea greșită a lui Văsari, cu data pe care o citise sub această frescă. Explicația acuarelei repeta și ea eroarea lui Mancini, deși transcria cu exactitate inscripția frescei.

Această pictură își găsește însă perechea în Fecioara din tabernacolul exterior, cu care are mari asemănări. În special forma tronurilor, de un gotic monumental și înflorat, vădește gustul acelei epoci târzii, cu toate că, după stil, cele două fresce par să fie executate de doi pictori diferiți. Explicațiile lui Ecclisi ne dau și de data aceasta indicații prețioase. La fila 30 scrie: „Afară din biserică, pe partea stângă, către Lungară, pictură pe latura dreaptă a tabernacolului Fecioarei: făcută din devoțiune, poate de Sigr Rainaldo Brancacci, Cardinal aici zugarăvit, care a murit în Palatul inclus acum în mănăstirea de călugări S. Paolo, alăturat acestei biserici”. Pictura reprezintă într-adevăr, la picioarele Fecioarei, un personaj înngenuncheat, iar pe una din laturile tabernacolului, sub figura lui Ioan Botezătorul, o stemă de cardinal, care nu mai era însă destul de clară nici pe vremea lui Ecclisi. Dar Rainaldo Brancacci primise pălăria de cardinal în 1385; deci pictura nu putea fi decât ulterioară acestei date, lucru care este în perfect acord cu stilul său. De aceea vom data aproape de 1400 și fresca aceasta, care și prin caracterul ei gotic arată că este ceva mai vechi decât aceea din biserică. De altminteri, pe copia lui Ecclisi se mai află o însemnare cu creionul, greu de descifrat, care conține cred un nume, și în care am putut citi aceste cuvinte destul de clare: „un pictor quattrocentesc”.

Cât privește cele două Bunevestiri din portic²¹², și ele quattrocentești, trebuie să fie și mai târzii decât celelalte. Formele gotice au dispărut aici cu totul, făcând loc arhitecturii unor tabernacole în pur stil renescentist. Nu pot crede nici că ar fi restaurări ale altor fresce mai vechi,

212 Ecclisi reproduce una singură, fila 11.

pentru că nici măcar iconografia lor nu are nimic arhaic. În schimb maniera elegantă cu care într-una din ele este îngenuncheat îngerul – ce nu mai poartă vechiul atribut, varga, și nici ramura înflorită de măslin, cum se vedea adesea în Trecento, ci lujerul unui crin înflorit – este o dovadă că e vorba într-adevăr de Quattrocento avansat. Aceste două scene au suferit desigur restaurări radicale, însă mult mai târziu. În cea de pe zidul de la intrare se poate vedea limpede că toată partea inferioară e refăcută în aceleași culori cu care e retușat de altfel și restul. Copia lui Ecclisi arată că în 1640 toată această parte era încă deteriorată. Deci restaurarea este ulterioară acestei date; și nu e deloc exclus ca ea să fi fost executată în 1702, sub Clemente al XI-lea care, așa cum am văzut, făcea reparații radicale întregului portic \... n „j

Așadar, nu poate fi vorba de Cavallini, și nici de vreun alt pictor duccentesc la frescele de la S. Maria în Trastevere. Aprecierile lui Raymond-V an Marle, chiar și pentru cele mai vechi dintre ele, sunt greșite cu vreo două sute de ani. Aceste fresce, toate din secolul al XV-lea, sunt desigur rămășițe dintr-o serie mai mare de picturi care împodobeau altă dată biserica 16.

Să ne întoarcem însă la Cavallini. Tot ce am văzut până aici, și în special mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, ne îngăduie acum pe deplin să înțelegem opera lui capitală în pictură – frescele de la S. Cecilia în Trastevere. Istoria descoperirii acestor picturi, a căror urmă era cu totul pierdută de mai bine de trei sute de ani, e cunoscută. Cu ocazia unor restaurări în corul călugărițelor, în 1900, s-a descoperit întâmplător pe zidul interior al fațadei, deasupra ușii de intrare și în dosul spezei băncilor din cor, o fâșie de picturi lungă de 14 m și lată de 2, 20 m, reprezentând fragmentul cel mai important dintr-o Judecata de Apoi, adică ovalul cu Mântuitorul, având de o parte și de alta pe cei doisprezece

apostoli așezați pe scaune, precedați de Fecioara Maria și de sf. Ioan Botezătorul. Continuându-se cercetările, și săpându-se și sub podeaua-corului de-a lungul peretelui, pictura s-a putut degaja mai bine, ieșind la iveală și o mare parte din zona inferioară, care reprezenta de o parte și de alta, primirea celor drepti în Rai, și alungarea celor păcătoși. Pe peretele lateral din dreapta, alte două fresce tăiate la jumătate, reprezentau tot scene din Vechiul-Testament: \ isul. lui Iacob, și Esau la patul lui Isac. În sfârșit, pe peretele din stânga, după un bust uriaș al sfântului Cristofor, căruia îi lipsesc picioarele și capul, partea inferioară a unei Bunevestiri, care a fost apoi întregită cu fragmentele unei alte Bunevestiri găsite la intrarea spre scara corului, alcătuită acolo desigur într-o epocă recentă, cu fragmentele desprinse din cea de deasupra. Studiile consacrate atunci de prof. Hermanin acestor fresce²¹³, pe lângă că au dus la o neașteptată completare a cunoștințelor destul de reduse până atunci asupra maestrului roman, aproape că au deschis un nou capitol în istoria artei italiene, care pentru prima oară putea defini, și încă printr-o operă excepțional de realizată, c. caractereleacelei scoli romane din Ducento, prezentată până atunci sub formula total insuficientă de „scoală cosmatescă”...

Vechile izvoare vorbeau de altfel aproape toate de frescele lui Cavallini ele la S. Cecilia. Ghiberti le menționa în *Comentariul* său, precizând că toată biserica era zugrăvită de mâna lui Cavallini²¹⁴. După unele indicații aflate tot în *Comentariu*, putem deduce că el văzuse personal frescele cu ocazia vizitei sale la Roma. Astfel în *Comentariul III*²¹⁵, el spune că a fost la Roma pe când la S.

2133 Vezi bibliografia studiilor lui Hermanin asupra lui Cavallini în nota 2 de la p. -83.

214 Ghiberti, loc. cit.

215 Ghiberti, ed. Schlosser, 1912, p. 56.

Cecilia se lucra la mormântul unui cardinal. Iar Hermanin a demonstrat că această vizită trebuie să fi avut loc între 1397 și 1400, mormântul menționat fiind acela al cardinalului englez Adam de Hartford, mort în 1397²¹⁶. Codicele Magliabecchian, Vāsari și Baldinucci au reprodus nota lui Ghiberti fără nicio modificare²¹⁷. Faptul că biserica trebuie să fi fost încă de pe atunci pictată toată îl confirmă și Mancini, care scria în *Călătoria* sa: „Unele picturi de pe perete, de la 1250 la 1300”, la care, pe un manuscris este adăugat cu creionul: „stângace și câteva de luat în răs, una este cea cu Noe în corabie”. Corectându-l apoi pe Vāsari, el continuă: „iar unele dintre picturile de pe pereți sunt de Arnolfo din 1285, și nu de Cavallini, cum zice Vāsari” *i.* Vom avea ocazia să vedem mai departe ce caută aici Arnolfo.

Dispariția treptată a acestor fresce era desigur datorată diferitelor restaurări pe care le-a suferit biserica de atunci încoace. Prima mai importantă despre care avem mărturie s-a petrecut în 1599, când cardinalul Paolo Sfondrato, găsind sub altar trupul sfintei Cecilia, a pus să se facă în biserică diferite lucrări, renovând-o aproape complet. A reparat astfel prezbiteriul, confesionalul, pristolul lui Arnolfo și a construit nișa cu statuia sfintei executată de Maderno²¹⁸. Într-un codice de la Biblioteca Valhcelliana, G. de Nicola a găsit o notă manuscrisă datorată lui Bosius însuși, în care se vorbește cu ocazia aceluiași restaurări și de restaurarea frescelor lui Cavallini: „... medianae Navis picturas antiquas veteris ac no vi Testamenti, unaque sanctorum effigies, quarum senio decor excoleverat, recentibus coloribus renovavit, ita

216 Hermanin, în „Le Gallerie Naz. it.”, V, p. 80 — 82.

217 C. Frey: II codice Magliabecchiano, p. 57. Vasari, loc. cit., p. 538. Baldinucci, loc. cit., p. 11.

2183 A. Bosius: *Historia passionis B. Csciliae Virginis, etc.*, Roma, 1600, p. 174.

tamen, ut ad venerandam antiquitatem conservândam prisca forma non sit oblitterata”²¹⁹. Picturile au durat apoi până în 1725²²⁰, când cardinalul Gaetano Acquaviva a făcut reparații radicale, modernizând toată biserica²²¹. Așadar, în 1823, când cardinalul Giorgio Doria făcea acolo noi restaurări²²², frescele nu mai existau de multă vreme și aproape că se pierduse și amintirea lor.

Resturile frescelor descoperite în 1900 pe cei doi pereți laterali ai corului fac parte evident din ansamblul acelor scene din Vechiul și Noul Testament, amintite de toți cei ce au descris biserica înainte de 1725. Niciunul nu spune însă o vorbă despre o Judecată de Apoi care se afla pe peretele de la intrare. Explicația a fost dată de Hermanin. În 1527, mănăstirea, care până atunci se aflase în grija ordinului Umiliților, a fost dată de Clemente al II-lea călugărișelor Benedictine de la Campo Marzio, care o mai dețin și astăzi. Din acea vreme trebuie să dateze corul închis, construit deasupra intrării și sprijinit pe coloanele navei. Pictura a fost desigur dată jos cu acea ocazie, salvându-se doar fâșia acoperită de speteaza băncilor lipite de perete, adică fragmentul descoperit mai târziu. Așa se explică de ce în 1588, când Ugonio vorbea despre biserica,

219 G. de Nicola: *II monumento Adam a S. Cecilia in Roma*, în „L'Arte”, 1907, p. 305.

220 - Sînt amintite drept opere ale lui Cavallini de către Gasparo Alveri: *Della Roma in ogni Stato*, Parte II, Roma, 1664, p. 382. Filippo Titi: *Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1721, p. 54 — 55. G.P. Pinaroli: *Trattato delle cose piîi memorabili di Roma*, ed. III, Roma, 1725, p. 336.

221 Fr. de' Ficoroni: *Le vestigie e rărîtă di Roma moderna*, Roma, 1728, p. 29: „Această veche biserică era toată pictată în frescă pe laturi, cu figuri în desen gotic și de aceea a fost în timpul din urmă [1725] modernizată prin munificența defunctului Exmo Principe cardinal Acquaviva”.

222 Nibby, op. cit., p. 159— 160,

el descria amănunțit dispunerea arhitectonică a corului, fără să amintească de aceasta niciură iar adnotatorul de mai târziu adăuga pe marginea exemplarului de la Vatican o mențiune privind numai picturile lui Cavallini din nava, nepomenind nimic despre o Judecată de Apoi²²³.

Fragmentul existent ne dă o idee aproape completă despre ceea ce trebuie să fi fost pictura întreagă, întrucât s-a păstrat, din fericire, tocmai partea cea mai importantă (il. 48 - 63). Acest fragment ne îngăduie o reconstituire iconografică a ansamblului. Trei planuri mari, suprapuse orizontal, cuprindeau întreaga compoziție, care prin această concepție se depărta de complicatele Jud - câți de Apoi bizantine. Un plan central îl reprezenta pe Mântuitor stând pe tron într-o mandorlă purpurie, încadrat de o parte și de alta de Fecioara și de sf. Ioan Botezătorul rugându-se în picioare, și de cei doisprezece apostoli șezând înșiruiți. Un alt plan superior, reprezenta tot într-o mandorla pe Cristos mvia, înconjurat probabil de cete de îngeri. În sfârșit, un plan inferior, unde la dreapta și la stânga altarului pe care se află uneltele patimilor, se văd două perechi de îngeri amentând cu trâmbițe Judecata de Apoi grupului de preafericiți ce înaintează din stânga, și osândiților, la dreapta, alungați de trei arhangheli către infern. Totul conceput cu simplitatea și măreția caracteristică acestui maestru în tot ce crea. De altfel, pentru întreaga artă italiană, această pictura are aproape importanta unei creații iconografice noi, după Judecățile mea bizantine care împodobeau în acea epocă bisericile din peninsula. Dintre puținele compoziții medievale reprezentând această scenă, care s-au pastjat. În Italia,

223 Ugonio: *Historia delle stazioni*, exemplarul adnotat de la Vatican, p. 130—131. ^

Socotită de Styger, autorul unei docte descrieri a frescelor de la S. Giovanni a Porta Latina, ca o reprezentare incompletă, aproape prescurtată a reprezentam Judecății, mehipun mai degrabă o Macstă a Mîntuitorului-Judecător. P. Styger, loc. cit., p. 308.

Judecata lui Cavallini este în orice caz una dintre cele mai vechi. Înaintea acesteia nu avem, în ordine cronologică, decât cinci compoziții mai importante, dintre care la Roma doar două: prima la S. Angelo în Formis (sec. XI), apoi mozaicul Domului din Torcello (sec. XII), un fragment mai puțin important la S. Giovanni a i orta Latina din Roma (sec. XII) 2, mozaicul de pe bolta Baptistenului din Florența (sec. XIII), și tot la Roma, o Judecată din 1246 m capela S. Silvestra din SS Quattro Coronați. Marile Judecăți din Padova, de la S. Maria Noyella din Florenta Tsi de la Campo Santo din Pisa sunt toate posterioare celei de la S. Cecilia. Noutatea lui Cavallini trebuie așadar judecată în special în raport cu concepții e absolut bizantine ale vechilor Judecăți. Și în această privința el este cu adevărat uxi creator

Din primul plan n-a mai rămas aproape nimic. Abia dacă se mai poate observa în partea superioară a mandorlei Mântuitorului fragmentul arcuit al unei alte mandorle, mai sus, care se întretăia cu aceasta. Judecând după deschiderea curbei, ea nu putea fi mai mică decât mandorla Mântuitorului, dar era probabil mai puțin ovală, mai apropiată de cerc. Nu putea conține altceva dec t figura lui Cristos înviat, acea *A nastasis* a tuturor Judecăților medievale. Ingura Mântuitorului era probabil înconjurată de cete de îngeri, din care au rămas câte\ a resturi de aripi de ambele părți ale mandorlei, colorate în nuanțe de vor e, a și maro.

În centrul planului din mijloc, în mandorla roșu-închis, trona Iisus cu atitudine nu de milostivire și de sollicitudine umană, cum avea să-i reprezinte Giotto la Padova, nici cu expresia neîndurătoare a unui judecător crunt, cum îl închipuia adeseori pictura bizantină, ci plin de un amestec de maiestate solemnă și de nesfârșită bunătate, care fac din această figură nu numai expresia cea mai înaltă a artei lui Cavallini, dar și una dintre

concepțiile cele mai profunde și mai spirituale ale întregii arte italiene din evul mediu (il. 51). Seninătate împăcată și adâncă; privire intensă, departe de mizeriile omenești, pătrunzând dincolo de lucruri și continuând parcă un mare vis lăuntric; umanitate nobilă și transcendență supraomenească în aceeași ființă și exprimate cu absolută simplitate, fac într-adevăr din acest Cristos, nu îndeajuns de renumit, opera unui mare artist și a unui gânditor. Legenda în care Vāsari îl așezase pe Cavallini ca într-o aureolă de cucernicie și devoțiune parcă de sfânt, și care făcea ca multe din figurile lui sau atribuite lui să fie socotite miraculoase, avea poate o bază, dacă nu în exemplul vieții sale, cel puțin în impresia care trebuie să o fi făcut asupra, contemporanilor lui aceste figuri cu atâta spiritualitate și cu atâta expresie lăuntrică.

Învăluit în veșminte maiestuoase - hlamidă roșie bordată cu aur, tunică verde închis - Iisus nu face decât gestul de a-și dezvălui stigmatul pătimirii; iar tronul încă bizantin, împodobit cu nestemate și cu înkrustații, cu porumbei de aur așezați pe spătar, subliniază și mai mult solemnitatea Judecătorului suprem. În jur, patru perechi de îngeri susțin ovalul în slavă cerească. Deasupra, serafimii, delicate capete de efebi ivite printre aripi de foc (il. 54), apoi arhanghelii și heruvimii, cu pallium bătut în nestemate, încrucișat pe tunicile lungi, iar jos, îngerii în veșmânt alb simplu. Sunt aceleași figuri pe care le-am întâlnit și la S. Maria în Trastevere, aproape feminine, dar cu vigoare bărbătească, cu plete ondulate în jurul panglicii bizantine și căzând în bucle pe umeri, având arcul viu al grumazului înclinat către Mântuitor. Nu era multă noutate în acești îngeri, pe care și Torriti îi zugrăvisese la S. Giovanni în Laterano și la S. Maria Maggiore. Ba chiar, veșmintele lor grele și culorile aripilor - splendide armonii foarte variate, mergând de la roșu închis către alb (serafimii), de la verde prin galben închis la alb (arhanghelii), de la roșu

prin alb la vioriu (heruvimii), sau de la portocaliu la galben (îngerii) - amintesc și mai mult de vechii îngeri bizantini, pe care de altfel și Cimabue și toți contemporanii îi zugrăveau după același concept. Era totuși și ceva nou în figurile mai viguroase și în tipurile mai caracteristice ale lui Cavallini: nevoia unei noi frumuseți care se făcea simțită la fiecare dintre ei.

În sfârșit, de ambele părți ale mandorlei, cei doisprezece apostoli sunt rânduiți pe jilțuri, la care nu apar încă elemente gotice; sunt construcții simple de lemn, asemenea stranelor de biserică, din care de data asta au dispărut monumentalitatea și ornamentele romane ale celorlalte tronuri cavalliniene. Apostolii sunt precedați în ambele părți de figura Fecioarei și a sfântului Ioan Botezătorul, în picioare, rugându-se. Fecioara a fost mult retușată. Este de altfel singura din toată scena care a suferit acest ultragi, poate din același motiv pentru care au fost refăcute și celelalte Madone cavalliniene, adică pentru că erau considerate miraculoase. Totuși, chiar așa restaurată cum este astăzi, ea mai prezintă încă toate caracterele cavalliniene, amintind destul de mult Madonele cu chipuri rotunde și pline de la S. Maria în Trastevere. Cu toate astea, ochii migdalați, ca de altfel și ai celorlalte personaje din frescă, îi dau un vag aer giottesco, pe care în mozaicuri nu l-am putut întâlni nicăieri. De partea cealaltă, Ioan Botezătorul, cu aceeași figură pletoasă moștenită de pictura romană de la arta bizantină, nu mai are aspectul descărnat și lipsit de vigoare al ascetului, ci un trup tineresc, care te face să-i presupui destul de voinic sub veșmântul său larg. Pe marginea de jos a jilțurilor, inscripții semigotice indică numele apostolilor care urmează. Astfel, la dreapta sunt încă vizibile: [S.] PETRUS, bătrân, cu barba scurtă, ca în iconografia tradițională și cu sabia în mina; [S F]HOMAS, imăr, purtând și el o sabie sau poate o cruce; S. [IACO]

BUS, un bătrân cu față caracteristic cavalliniană, care amintește pe Simion de la S. Maria în Trastevere, ține desigur și el o sabie în mina neverosimil răsucită (il. 25), și [S. ANJDRE-AS. purtând crucea care îi simbolizează martiriul. La stânga, după Fecioară, ră. PA] YLVS, reprezentat ca la S. Maria în Trastevere, cu aceeași față alungită, cu barbă ascuțită, fruntea înaltă și pleșuvă și cu sabie pe umăr; [S. I] ACO [BYS], cu chipul ca de Cristos, tot cu spadă și el (il. 26) și [S. B] ART [OLOMEVS] cu securea, simbol al martiriului său. La ceilalți apostoli lipsesc inscripțiile, dar pot fi și ei identificați după atributele pe care le poartă. Hermanin I-a recunoscut pe sf. Ioan Evanghelistul, între sf. Petru și sf. Toma, pe sfântul Taddeo în ultimul apostol din dreapta, apoi pe sfinții Filip și Matei în cei doi tineri din dreapta și din stânga sfântului Bartolomeu, iar pe sf. Simion, în bătrânul de lângă sfântul Pavel.

O transformare iconografică neîntâlnită în pictura romană decât în a doua jumătate a secolului al XIII-lea ²²⁴ este indicată de atributele purtate aici de apostoli, în locul cărților și al sulurilor bizantine. Dar ceea ce e specific cavallinian în această scenă și, prin spiritul său nu numai că se depărtează de mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, dar realizează și formula cea mai înaltă a aceleiași concepții, este solemnitatea absolut clasică, ceremonioasă și austeră a acestui Tribunal suprem ce apare mai sever și mai necruțător decât însuși Judecătorul. Toate figurile sunt individualizate cu expresii și atitudini proprii; dar niciuna nu se depărtează de gravitatea oficială pe care le-o dă ținuta rigidă, de pildă, a sfântului Petru sau Bartolomeu, sau chipurile severe ale celorlalți. Ceva mai senine sunt figurile apostolilor mai tineri, dar și ele rigide și ceremonioase. Doar în figura de efeb a apostolului care șade între sf. Bartolomeu și sf. Iacob poți surprinde o

224 Hermanin: „Le gallerie naz. it.”, p. 85.

înclinare grațioasă a capului, atât de neobișnuită la Cavallini, încât te duce cu gândul mai degrabă la ceva giottesco. Umanitatea caldă și profundă a lui Giotto la apostolii de la Padova, unde umerii bătrânilor se încovoie obosiți iar figurile exprimă bunătate și solitudine umană, este încă foarte departe, în opera sa cea mai importantă, Cavallini nu se apropie încă de acest sens modern al artei. În schimb, el avea să exprime cea mai splendidă formulă a antitezei acestui sens. Pictorul roman oficial rămânea încă nealterat în el.

Planul al treilea al compoziției este legat de centrul întregului tablou prin altarul așezat chiar sub mandorla Mântuitorului, acea *szoiuxalz*, care lipsea de la S. Angelo în Formis și de la Santi Quattro Coronați. Din punct de vedere iconografic, el nu mai prezintă caracterele arhaice ale altarelor pe care se vedeau obișnuitele simboluri apocaliptice – mielul, cartea cu șapte peceti sau coroana – ci, după noua iconografie, Cavallini pictează pe el uneltele Patimilor: crucea înaltă, sulita, buretele, vasul cu oțet, ciocane, cuie și bice. În același chip, dar cu mai puține simboluri, era reprezentat și la S. Giovanni a Porta Latina, ca de altfel și în mozaicul din Torcello.

De ambele părți ale altarului, două perechi de îngeri în tunică și pallium albe, sună din trâmbițele lungi vestind Judecata. De la stânga se apropie grupul preafericiților precedați de doi sfinți diaconi, Laurențiu și Ștefan care, îmbrăcați cu dalmației roșii – sfântul Ștefan purtând și însemnele martiriului său, trei pietre pe cap – sunt în postură de rugăciune. Preafericiții înaintează în trei grupuri conduse de trei arhangheli, asemănători celor de lângă mandorla, dar de data aceasta îmbrăcați doar cu tunici și pallium simplu. Aripile întinse cu măreție, ocrotind mulțimea condusă, prezintă aceeași gamă variată de culori care ne este bine cunoscută și de la îngerii bizantini: de la violet la alb și verde, de la portocaliu la

galben și roșu, de la violet la alb și galben. Atitudinea îngerilor e însă mai liberă și mai naturală, iar figurile lor exprimă o solitudine și o blândețe care nu se vedeau pe chipurile îngerilor din planul superior. Primul grup de fericiți, al mirenilor, este format din oameni de diferite condiții, tineri și bătrâni; al doilea, numai din clerici și călugări, care după veșmânt par să fie dominicani, și au în frunte un papă și un episcop; ultimul este grupul femeilor (il. 62), unele purtând dalmației bogate și coroane cu nestemate, ceea ce era un fel simbolic de a reprezenta pe fecioarele martire, celelalte, veșminte și văluri monahale. Toate au aureole de diferite culori și stau în poziție de rugăciune. La dreapta altarului alți trei arhangheli, îmbrăcați în același chip, îi gonesc pe păcătoși către infern, ale cărui limbi de foc se văd ieșind de jos din dreapta, acolo unde fresca este întreruptă. Primul arhanghel îi alungă pe damnați cu brațele, al doilea îi împinge cu o lance, iar al treilea îl împunge cu sulița pe diavol, care se vede fragmentar, cu coarne și cu gheare, așa cum era reprezentat de obicei și în celelalte Judecăți.

Dacă din punct de vedere iconografic această frescă dovedește limpede, prin simplificarea și modernizarea multor detalii, o epocă de tranziție²²⁵, stilul cavallinian în genere capătă în ea definiții și formule care vor rămâne expresiile cele mai complete ale maestrului roman. Întregul canon cavallinian – acea formulă nouă absolut plastică și statuară a figurilor, în care corpul omenesc redobândește proporțiile raționale și logica de multă

225 Compară cu mozaicurile absolut bizantine din Baptisteriul de la Florența și în special cu acela plin de amintiri apocaliptice de la Domul din Torcello. Pentru iconografia acestei scene vezi mai ales Wilpert: *Die romische Mosaiken und Malereien vom IV—XIII Jahrh.*, Voi. II, p. 1042 — 1063. P. Jessen: *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, Berlin, 1883. Hermanin, „Le gali. naz. ital.”, p. 86 și urm. E. Bertaux: *Sania Maria di Donna Regina c l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, Soc. Napolitana di storia patria, Napoli, 1899, p. 85— 100.

vreme pierdută în clișeele bizantine – își găsește în această frescă realizarea completă. Cei doisprezece apostoli și Iisus însuși sunt modele perfect individualizate ale corpului omenesc; de acum înainte, el reintră în artă cu înaltul prestigiu pe care nu-l va mai pierde, în mod abstract, acest canon – îl vom numi *canonul cavallinian*, fiindcă el este nu numai o expresie artistică, dar și o desăvârșită construcție rațională a formelor – s-ar putea defini în câteva formule estetice lesne de verificat, și anume:

Corpul omenesc este statuar, deci plastic.

Veșmântul omenesc clasic este și el statuar, deci plastic.

Între părțile corpului omenesc există proporții logice constante, care trebuie să dea impresia de forță și de noblețe.

Expresia figurii omenesti este nobilă, superioară și severă. Ea trebuie să dea impresia, nu atât a individualului, cât a tipicului uman. ...”

Cât de plastic era corpul omenesc în concepția lui Cavallini se poate vedea în fiecare dintre aceste figuri, care acum lasă cu mult în urmă tot ce făcuse înainte. Pentru prima oară un pictor medieval, părăsind vechea formula de caligrafiere a formelor cu linii precise, cărora umbrele verzui și luminile-albe nule puteau da nicio profunzime reală, se ridică până la o adevărată știință a clarității – scurului coloristic, prin care poate obține relief complet al formelor. Culorile se modulează în lumini tari și umbre adânci, care aruncă pe corpuri acea a treia dimensiune, prin excelență plastică, neîntâlnită până la el cu atâtea efecte. Lăsa simt aproape modern în folosirea acestor efecte îl duce până la inventarea acelei convergențe a luminii, care de pildă în șirul apostolilor dă o impresie coloidală atât de unitară și armonioasă. Ca prin niște ferestre imaginare, lumina cade din dreapta și

din stânga, vie, stingându-se treptat către centru. Fiecare cuta a veșmintelor, fiecare relief al corpului este logic luminată prin acest degraau al luminii de la exterior spre interior. Iisus, care se află în centru „rămâne într-un fel de semiobscuritate, în care lumini și umbre sunt egal distribuite. Iar umbrele ample, cu tonuri studiate de aproape, se adâncesc ca într-o materie plastică, detașând pe fondul întunecat relieful statuar al figurilor. Este aproape conceptul plastic, bazat pe același principiu al clareobscurului și al statuarului, pe care cu o sută de ani mai târziu îl vor introduce ca revoluționari Masolino Masaccio

Această știință, pe care pictura anterioară nu i-o putea furniza.

— Cimabue însuși aducea abia o indicație - fusese poate studiată de Cavallini direct pe sta tuile antice de care era plină Roma. Ne putem convinge deplin de acest fapt din veșmintele cu care își îmbrăca personajele. Costumul clasic nu era bine-nțeles o noutate: pictura îl folosea întotdeauna, chiar când sensul Lui se pierduse cu totul. Ce era însă acest costum până la el, și ce valoare nouă îi conferă la alii se poate vedea imediat, la cea mai mică confruntare cu orice pictură apocri, în mozaicurile lui Torriti sau ale lui Rusuti, la S. Maria Maggiore sau în frescele școlii romane de la Assisi, până și în picturile lui Cimabue, acest costum este încă veșmântul drapat bizantin, în care liniile fără adâncime nu exprima mai mult decât niște clișee uzate și degenerate, simple linii convenționale și ilogice sub care nu se ascunde nicio formă reală. Drapajele lui Cavallini sunt aproape o reinventare a costumului clasic. Nu repetă nimic din liniile convenționale bizantine, iar cutele plastice și logice acoperă corpul, așa cum în mod plastic și logic îl învăluiau la statuile antice. Simți sub ele trupul real, privit anatomic și pe viu, pe care mantia îl îmbracă doar cu o nouă demnitate ceremonioasă.

Și e sigur că artistul n-ar fi putut inventa această logică și acest realism plastic fără o observare atentă și directă a acelor corpuri îmbrăcate în togă ale statuilor antice, pe care el încerca acum să le redea prin orice mijloace.

De altfel, chiar corpurile au forme și proporții statuare. Există în ele un fel de raport constant, aproape numeric, între diversele părți ale corpului, pe care el îl va reda mereu, indiferent de tipurile pe care le avea de reprezentat. O figură cavalliniană ar putea fi recunoscută imediat după această arhitectură cu totul raționalizată a corpurilor. Staturi înalte, puternice și drepte, chiar la figurile de bătrâni, forme robuste și dure întrucâtva, făcute mai degrabă pentru a poza maiestuos decât pentru a se mișca, umeri întotdeauna lați, care dau o impresie athletică, gâturi lungi și vâjnoase, uneori de o vigoare neobișnuită, și capete mari, cu fața largă, ovală sau pătrată, caracteristic romane, cu frunți mai mult late decât înalte, cu nasuri puternice cu rădăcina înfiptă pe o bază dezvoltată și adânc reliefată, cu bărbii ovale, nu proeminente dar pronunțate. Părul și barba întotdeauna bogate și stufoase, dau uneori bătrânilor acel aspect mai degrabă sălbatic decât patriarhal. Unele tipuri îi sunt în mod special caracteristice și se repetă în variante diferite. Tipul efebului, de pildă, imberb, cu fața perfect ovală, cu părul des dar scurt și adesea buclat, și cu o expresie blândă și grațioasă dar totuși virilă, neobișnuită la figurile lui Cavallini, rezultată și din ușoara înclinație a capului pe care o dă numai acestor figuri, îngerilor și Fecioarei. Este tipul din care Cavallini a realizat una dintre cele mai frumoase figuri ale sale, apostolul din dreapta sfântului Bartolomeu. Apoi tipul bătrânului, care în intenția artistului trebuia poate să iasă decrepit, dar sub penelul său viguros dobândește aspecte aproape leonine. Este tipul apostolului Iacob cel Mare din Judecata de Apoi, pe care îl regăsim și în figura primului Mag, sau a sfântului Simion de la S. Maria în Trastevere.

Părul îi cade ca o coamă pe fruntea îngustă, obrajii flasci dar cu reliefuri puternice sunt năpădiți de barba stufoasă ce suie aproape până sub ochi, iar privirea severă și încruntată vrea să redea ceva din privirea sălbatică a anahoreților. Apoi tipurile sfinților Petru și Pavel, sau ale ultimilor doi apostoli din stânga lui Iisus (il. 61), tipul de înger sau al fecioarei de la S. Maria în Trastevere, nu mai puțin caracteristice decât celelalte, vădesc și ele același canon.

Toate aceste tipuri nu erau firește inventate. O observare atentă ar putea urmări clar în arta mai veche derivările multora dintre ele. Tipul de efeb, de pildă, se poate întâlni în figura sfântului Ioan evanghelistul din mozaicul lui Torriti de la S. Giovanni în Laterano, care și el este doar repetarea unui tip foarte obișnuit în pictura bizantină. Exemple mediocre se pot vedea în figura îngerului din mozaicul reprezentând închinarea Magilor de la S. Maria în Cosmedin, în sfântul Ioan din Răstignirea de la S. Maria Antiqua (sec. VIII), și în genere în figurile sfântului Ioan din toată iconografia romano-bizantină, care perpetuează la rândul ei un tip clasic caracteristic. Același lucru se poate spune despre tipul sfântului Ioan Botezătorul, care apare cu obișnuitul aspect bizantin hirsut, nu numai în mozaicurile lui Torriti și în toată iconografia romană, dar și în reprezentările bizantine orientale. Figura de bătrân a sfântului Andrei apare ea la Torriti, la Lateran și la S. Maria Maggiore. Apoi, nu mai puțin bizantine sunt figurile lui Iacob cel Mare și a celui de al șaselea sfânt după Ioan Botezătorul; „între figurile atât de bizantine ale apostolilor de la Grottaferrata, de pilda ar putea fi recunoscute și alte personaje cavalliniene. Nu mai vorbesc de tipul Fecioarei de la S. Maria în Trastevere, care poate fi întâlnit, mai ales în secolul al XII-lea în toate mozaicurile și frescele romane, sau de îngerii lui care repeta un-model universal. Înclinația de a individualiza

expresia artistică nu ajunsese încă până la nevoia de a crea din nou chiar și figurile compozițiilor. Dar Cavallini aproape că a făcut acest lucru, creând pentru personajele sale nu numai înfățișarea plastică și statuară pe care am văzut-o, dar și o personalitate ce fusese suprimată de vechea pictură romană și bizantină.

Într-adevăr, expresii noi însuflețesc aceste figuri. Chipurile își concentrează °ndul în priviri grave și severe, accentuate și mai mult de frunțile încruntate. Dar nu e vorba de acea' individualizare prin particularități cu totul personale și realiste pe care le vom întâlni de pildă la Giotto. Concepția cavallmiana refuza un asemenea realism care împingea arta către profan. Stilul clasic statuar din care se inspira el, precum și întreaga concepție oficială a artei pe care o reprezenta îi precizau un ideal ce se dovedea încă o dată diametral °PUS ar-e1. Giotto. Expresiile lui sunt expresii tipice, în sensul clasic. O noblețe grava și superioară mai presus de profan, se desprinde din înfățișarea tuturor personajelor sale, care nu vor fi niciodată oameni simpli. Acest aer nobil și superior era obținut de el și prin atitudinea și gesturile ceremonioase pe care le dădea iigurilor. Așadar, încercările de a explica personalitatea lui Cavallini pyminfiltrarea vechii tradiții picturale clasice în mișcarea artistică ingenuă și realistă cu caracter popular reprezentată la Roma încă din secolul al XI-lea prin picturile de la? Urbano alia Caffarella, de la S. Clemente, și până la picturile din secolul al

XIII-lea din porticul de la San Lorenzo fuori le mura, sau ale meșterului yonxolus de la Subiaco, ni se par inadmisibile²²⁶. Spiritul realist, profa, n, total lipsit de intenția ceremonioasei solemnități oficiale, spirit de care e

226 Vezi Hermanin: „Le gali. naz. it.”, p. 83 și 115, și în special ultimul său articol: II maestro romano di Giotto, loc. cit. .

pătrunsa toată opera lui Giotto, este absolut străin de concepția clasică a lui Cavallini. Corespondențele concepției acestui artist nu trebuie căutate mai la Giotto și nici în vreun curent popular local, ci în tradiția oficială a picturii din marile bazine romane unde își învățase arta, pe care mai târziu avea să o înviora nu ca revoluționar, printr-o schimbare a spiritului, ci doar formal, estetic, prin descoperirea unui clasicism și mai autentic, capabil să înnobileze expresiile.

— Săpăturile în podeaua corului de-a lungul pereților laterali au scos la lumină, așa cum am spus, și alte fresce care făceau probabil parte dintr-un întreg sistem de ornamentare a bazei, la fel cu cele de la S. Paolo și S. Pietro. În colțul din dreapta, acolo unde zidul fațadei se unește cu peretele lateral din dreapta, se mai poate vedea zugrăvit restul unei coloane în spirala care desigur despărțea scenele ca în sistemul de arhitectură simulată pe care l-am întins și în bazinele amintite mai sus.” „+ ”

Pe peretele din dreapta, chiar alături de coloana pictată, două scene tăiate la jumătate reprezintă, una Așul lui Iacob, și cealaltă pe Esau la patul lui Isac. Sunt singurele rămășițe ale seriei de scene din vechiul 1 testament, care acopereau desigur tot peretele din dreapta al navei. Iacob tânăr, cu figura care amintește obișnuirii efebi din alte scene cavalliniene, doarme culcat pe o parte. îmbrăcămintealui e medievală, cu pantaloni roșii strâmți, încălțăminte cafenie, tunică albastră și o pelerină scurtă. La picioarele lui, gata de plecare, îngerul în veșmânt alb fluturător și cu aripi mari. Scena înșelării lui Isac amintește prin compoziție pe aceea de la Assisi. Isac este întins pe pat și se sprijină în cotul drept. Capul nu i se vede, fiind șters, ca și patul. Esau ține într-o mână un iepure, iar în cealaltă arcul; nu se mai vede bine dacă înapoia lui se afla, ca la Assisi, și un alt personaj. Totul dovedește însă imediat, prin tehnică și stil, că nu poate fi

vorba de mână lui Cavallini, și nici de penelul fin al maestrului de la Assisi. Pictura e destul de grosolană, aparținând desigur vreunui discipol mai slab al lui Cavallini...

Pe peretele din stânga se detașează pe fondul roșu un tors enorm de bărbat, retezat – și sus și jos, lipsit de cap, de brațe și de picioare. Poartă o tunică galbenă, strânsă într-o platoșă de bronz aurit, cu marginile verzi și împodobită cu desene de acante în relief. În talie, o cingătoare albă. Un sfânt războinic așadar, pe care, judecând după proporții, iconografie și locul pe care îl ocupă în biserică (lângă intrare), Hermanin îl identifică just drept un sf. Cristofor, desigur cu pruncul Iisus pe umeri.

Imediat după acest sfânt se află ușa care dă spre mănăstire, iar de cealaltă parte a ușii începe seria de scene din Noul Testament, din care acum n-a mai rămas decât o Bunăvestire (il. 64). Soarta veneratelor Madone cavalliniene a fost împărtășită și de această frescă din care, la construirea corului, călugărițele au pus să se desprindă în formă de medalion capetele celor două figuri, reparându-le și mutându-le pe laturile ușii de intrare către scara corului. Readuse la locul lor, Bunăvestirea a fost reconstituită și spălată cu ocazia restaurărilor. Scena prezintă unele asemănări cu Bunăvestirea în mozaic de la S. Maria în Trastevere. Mai cu seamă atitudinile celor două personaje sunt aproape identice. Fecioara, așezată pe un tron nu prea diferit de cel de la S. Maria în Trastevere, înclină capul și ține mâinile în aceeași poziție; îngerul, încă în mers, se apropie cu pas mare și veșmântul îi flutură în spate. Până și cutele veșmântului sunt aceleași ca în mozaic. Singura deosebire iconografică este că Fecioara nu mai ține cartea în mâna stângă, ci face gestul obișnuit din vechile Bunevestiri, cu două degete întinse în jos. În fața ei se află de data aceasta amvonul, pe care desigur că

era cartea deschisă, acum dispărută.

În sfârșit, deasupra tavanului actual, construit în 1725, în partea de sus a pereților navei centrale, s-au găsit urmele unei întregi zone de fresce contemporane, care se întindea de la peretele fațadei până unde începe absida. O serie de nișe simulate în frescă și încununate cu timpane gotice, în care erau zugrăvite, în chip de statui, figuri de sfinți. Între acestea, una reprezentând un sfânt tânăr este destul de bine păstrată. Ici și colo se mai pot vedea resturi din alte câteva. Interesante sunt în special arhitecturile nișelor, care prezintă primele caractere gotice întâlnite în pictura lui Cavallini.

Numai că toate aceste fresce de pe zidurile laterale și de deasupra tavanului nu par deloc să fie făcute chiar de mina maestrului, ci probabil de niște elevi care lucrau sub îndrumarea și după desenele lui, elevi pe care desigur îi mai folosise și pentru unele părți din Judecată. Tehnica lui Cavallini este într-adevăr prea caracteristică și prea ușor de recunoscut ca să mai poată fi vreo îndoială: felul său cu totul personal de a zugrăvi, de pildă, părul, desenând cu grijă fiecare fir ondulat și dând o impresie de moliciune naturală; apoi maniera lui de a desena urechile, cu aceeași grijă pentru detaliu, punând în evidență anatomia și dându-le o formă destul mare, largi sus și sfârșind cu lobi alungiți și foarte ascuțiți jos; nasurile puternice cu baze largi și adânc trasate, subțiindu-se către frunte și prinse de ea printr-un fel de triunghi plat; apoi liniile ce se adâncesc în jurul gurii, dând reliefuri proeminente și forme de un nobil contur; în sfârșit, pe figurile de bătrâni trăgea întotdeauna pe frunte două cute largi, orizontale, cu care aproape că se îmbinau cele două brazde mai mici dintre sprâncene, și mai adăuga câte trei riduri dispuse în raze la coada ochilor. Elevii caută și ei să imite aceste caractere, însă fără precizia și finețea maestrului. În Bunavestire, ca și în scenele cu Iacob și Esau, părul compact al îngerului

nu mai este zugrăvit cu aceeași răbdare pentru detaliu proprie lui Cavallini; trăsăturile fețelor, nasurile, gurile, sunt desenate grosolan, fără estompări și fără grație, iar ochii umflați parcă stau să iasă din orbite. A fost probabil același elev care pictase și cei doi îngerii de sus, din dreapta Mântuitorului, în Judecata de Apoi, care se pot deosebi imediat de ceilalți, mult mai fin și mai grațios desenați decât aceștia. Tot de elevi sunt desigur făcuți și cei patru îngerii care sună din trâmbițe, precum și toată partea inferioară a Judecății; doi elevi ușor de deosebit prin coloritul diferit pe care îl foloseau – cel ce a zugrăvit partea din dreapta (Infernul) desenând ceva mai bine decât celălalt, dar folosind culori mult mai palide. Acesta este de altfel cel mai puțin fidel maestrului dintre toți ceilalți discipoli, judecând după multe detalii ale picturii lui. Părul personajelor sale nu este făcut cu atâta grijă ca la Cavallini, ochii sunt foarte migdalați și culorile nu mai au acel aspect întunecat cu tonuri cenușii și negre, care te izbește la prima vedere (în restul frescei. De altfel Cavallini trebuie să fi lăsat în seama discipolilor și detalii din planul central al compoziției, căci la câțiva dintre apostoli (fig. 61 se văd niște mâini absolut imposibile, desenate fără pic de pricepere, deși în aceeași scenă, alte mâini sunt executate în mod ireproșabil. Semnalez în mod special aceste defecte de desen ale mâinilor, fiindcă vom avea ocazia să le găsim mai târziu și în alte lucrări ale discipolilor lui Cavallini. S. Cecilia în Trastevere, unde maestrul crea operele sale cele mai importante, trebuie să fi fost cu adevărat o școală, nu numai pentru elevii săi direcți, ci și pentru toți pictorii contemporani din Roma.

Când o fi executat Cavallini aceste fresce? 17 Nu ni s-a păstrat nicio inscripție referitoare direct la picturi, nici vreo dedicație, ca la S. Paolo, care să ne îngăduie măcar o aproximare a datei. Dar și aici ne vine în ajutor o coincidență, mulțumită căreia am putut obține și la S.

Paolo o datare mai precisă: inscripția de pe pristolul de marmură atât de asemănător cu cel de acolo. Cunoscută de multă vreme, a fost transcrisă și publicată de Ugonio, încă din 1588. Mai târziu, cu ocazia restaurărilor altarului, când a fost îngropată sub pardoseală împreună cu toată baza pristolului, inscripția a dispărut din atenția cercetătorilor. Lucrările ultimelor restaurări au scos-o din nou la lumină și Hermanin a republicat-o, rectificând cu această ocazie și eroarea de citire a lui Ugonio. Inscripția indică, întocmai ca la S. Paolo, ca autor al pristolului pe Arnolfo, de data aceasta fără tovarășul Petrus: HOC OPUS FECIT ARNVLFVS ANNO DOMINI. McC. LXXXIII. MENSE NOVEMBER DIE XX²²⁷. Am văzut că în 1285 Arnolfo lucrase împreună cu Cavallini la S. Paolo; prezența lui în 1293 și la S. Cecilia nu pare deci deloc o simplă coincidență. Între el și Cavallini trebuie să fi existat raporturi mai strânse. Hermanin a emis ipoteza că la S. Cecilia Arnolfo ar fi putut contribui, alături de Cavallini, și la picturi. Desenul aceluși sistem arhitectonic de nișe care împodobeau pereții de sus ai navei centrale ar putea chiar să confirme participarea lui la lucrare. Am văzut că o indicație în acest sens ne dădea și Mancini, care în *Călătoria* sa îl corecta pe Vāsari, adăugind: „câteva picturi pe perete sunt de Arnolfo, din 1285, și nu de Cavallini cum zice Vāsari” X. N-aș îndrăzni însă să mă încred prea mult în rectificarea lui Mancini; anul 1285 este tocmai citirea greșită dată de Ugonio inscripției lui Arnolfo de pe pristolul de la S. Cecilia; nu este deloc imposibil să fie vorba de una din confuziile atât de frecvente ale lui Mancini. În orice caz, prefer această îndoială explicației lui Hermanin, care înclină să creadă într-o indicație autentică primită pe loc de la medicul lui Urban al VIII-lea. Rămâne probabil destul de justă observația lui Hermanin cu privire

227 F. Hermanin: *L'iscrizione di Arnolfo da Firenze in S. Cecilia in Trastevere*, extras din „*Bollettino della Società Filologica Romana*”.

la stilul acelor nișe zugrăvite pe pereții bisericii S. Cecilia. Cavallini nu introdusese încă niciun detaliu gotic în picturile sale. Chiar și Judecata de Apoi de la S. Cecilia este total lipsită de orice caracter gotic. De unde puteau veni așadar acele nișe gotice, când în toată Roma niciun alt pictor sau sculptor nu folosisese până atunci elemente gotice? Pe de altă parte, asemănări evidente au fost observate de Hermanin între aceste nișe și tabernacolele lui Arnolfo, inclusiv în privința ornamentelor timpanelor, și în proporțiile de înălțime și lățime²²⁸. Nu este deci exclus ca, în timpul când lucra la acel pristol, Arnolfo să fi fost și autorul arhitecturii zugrăvite la S. Cecilia, deoarece știm din inscripții că Arnolfo a fost în diferite rânduri folosit nu numai ca sculptor, ci și ca arhitect²²⁹. Cavallini trebuie să fi lucrat deci și el la picturile din această biserică prin aceeași vreme

— Adică în jurul anului 1293 - în orice caz după ce terminase mozaicurile de la S. Maria în Trastevere care, cum am văzut, au fost semnate în 1291 Arnolfo i-a fost deci nu numai un colaborator ocazional, ci un adevărat tovarăș, pentru că îi găsim lucrând împreună în aceleași locuri și la un interval de timp atât de lung.

O fi învățat Cavallini ceva de la Arnolfo? 18 Este destul de verosimil. Arnolfo aducea la Roma o artă nouă,

228 Hermanin: „Le Gallerienaz.it.”, p. 91.

229Într-un manuscris al lui Grimaldi de la Vatican (Diavio, Cod. Uarb. XXXIV, 50) se păstrează desene ale monumentului executat de Arnolfo pentru papa Bonifaciu al III-lea, din care se vede că Arnolfo mai lucrase și alte dați în colaborare cu pictori și mozaicari romani. Monumentul ■ avea un mozaic reprezentînd-o pe Fecioară într-un medalion, între sfinții Petru și Pavel, la fel cu mozaicul votiv al lui Cavallini de la S. Maria în Trastevere. Grimaldi atribuie acel mozaic lui Torriti, iar Hermanin i-a observat asemănarea cu mozaicurile lui Cavallini. Ce e drept, desenul lui Grimaldi nu ne spune mare lucru despre stilul operei; e sigur însă că asemănările cu Cavallini sînt destul de evidente și n-ar fi imposibil ca o colaborare a celor doi artiști să se fi prelungit și după 1300.

pe care sculptorii romani s-au grăbit să o asimileze. Cavallini însuși va fi învățat de la el să aprecieze acel sistem gotic de ornamentație pe care, e drept, până în 1293 nu îl aplicase, dar nu va întârzia să-i adopte. Atunci de ce să nu credem că tot mulțumită lui Arnolfo pictorul roman ar fi putut ajunge și la conceptul său sculptural caracteristic în pictură, atunci când nimeni altul n-ar fi putut să-i sugereze în vremea aceea asemenea principii?



O viziune atât de plastică în artă, și mai cu seamă o atenție atât de nouă pentru vechile modele sculpturale ale antichității nu-i puteau veni decât de la sculptură. Prezența lui Arnolfo, discipol al pisanilor, ar putea deci să ne ofere o explicație a orientării celei mai esențiale din arta lui Cavallini.

Pe bolta absidei din biserica S. Giorgio in Velabro, Hermanin a recunoscut o altă operă probabil de Cavallini, care va trebui să fie adăugată seriei de opere romane ale pictorului examinate până aici (il. 63). Tradiția a atribuit-o lui Giotto, iar Torrigio a menționat această operă precizând și data la care a fost comandată: „*Jacobus Cardinalis Stephaneschus a Bonifacio VIII, creatus Cardinalis Tit. S. Georgii ad velum aureum, titulum suae Diaconiae restituit, et absidem picturis Salvatoris et Beatorum Martyrum Sebastiani et Georgii manu Jotti, ut modo cernitur ornavit*”²³⁰. Aceleași detalii ne sunt date și de adnotatorul exemplarului lui Ugonio de la Vatican, care precizează și el că pictura ar fi fost comandată lui Giotto de Iacopo Ștefănescu, făcut cardinal de Bonifaciu al VIII-lea²³¹. În sfârșit, informația avea să fie reprodusă cu aceleași detalii și de istoricul bazilicii, Padre Federico da S. Pietro²³², fără

230 Torrigio: *Le sacre grotte vaticane*, 1675, p. 163.

231 Ugonio, exemplarul citat, nota marginală, p. 21.

232 P. Federico da S. Pietro: *Memorie storiche del sacro tempo di S. Giorgio in Velabro*, Roma, .

a fi contestată nici de Cavalcaselle, până la cercetările mai minuțioase ale lui Hermanin. Descoperitorul frescelor de la S. Cecilia a recunoscut și în această pictură o operă a lui Cavallini²³³, mult retușată, în care pot fi totuși urmărite cu destulă claritate caracterele maestrului roman. Părerea lui Hermanin a fost apoi împărtășită de aproape toți specialiștii²³⁴, și contrazisă doar de Venturi, care vede ca autor cel mult un urmaș al maestrului roman 8.

De fapt, fresca este atât de retușată și în mare parte de-a dreptul refăcută, încât cu greu s-ar putea vorbi de autenticitatea ei. Mai cu seamă partea inferioară este total refăcută, iar partea superioară e și ea destul de alterată. Totuși, în ceea ce a mai rămas autentic vechi, adică în figurile sfinților Sebastian, Petru și Gheorghe, în special, caracterul cavallinian este evident. Mântuitorul, în picioare pe glob, are la dreapta pe sf. Petru și pe sf. Gheorghe, iar la stânga pe Fecioară și sf. Sebastian. Schema perfect simetrică, frontalitatea și paralelismul figurilor, privirile cazând toate afară din cadru, fără acele legături lăuntrice care formau unitatea și noutatea de stil întâlnite la S. Maria și S. Cecilia în Trastevere, par de rândul acesta un fel de întoarceri la un arhaism pe care Cavallini îl părăsise de mult. Figura Mântuitorului – cum bine a observat Hermanin – pare o imitație a Mântuitorului de la Sfinții Cosma și Damian. Faptul nu e lipsit de interes. El poate dovedi că vechea tradiție oficială mai apărea încă în pictura maestrului nostru prin cele mai celebre modele ale sale. Mozaicul din absida de la Sfinții Cosma și Damian este în privința aceasta o adevărată școală a întregii picturi romane medievale. De data asta însă, chiar tema

1791, p. 80. -

233 Hermanin, „Le gali. naz. it.”, p. 97 și urm.

234 Vezi Raymond Van Marle: *La peinture romaine*, p. 237 — 238; Wilpert: *Die romische Mosaiken und Malereien*, p. 1004; St. Lothrop: Cavallini, p. 85; Toesca: *Storia dell'arte italiana*, Torino, p. 984, etc.

picturii îl obliga pe pictor la acest arhaism. În pictura de absidă, cu subiectele ei invariabile și cu solemnitatea ei simbolică obligatorie, era mai greu de modificat povestirea biblică, pe când în cea evanghelică rămânea destul loc și pentru inovații. În orice caz, asemenea transformări nu pot fi așteptate tocmai de la Cavallini, care era încă atât de legat de tradiție. În această privință, S. Giorgio în Velabro este încă o mărturie destul de evidentă a caracterului esențial tradiționalist și oficial al pictorului nostru.

Nu încapă îndoială că mâna lui Cavallini a fost prezentă în această frescă. Remarcile lui Venturi relativ la culori sau la anumite particularități de ordin tehnic trebuie să fie mult atenuate, ținând seama că nimic din întreaga pictură n-a scăpat unor retușări ulterioare. Este adevărat că lipsește tonul sobru al culorilor de la S. Cecilia, cu acel efect de gri perlat al umbrelor; foarte diferită e și culoarea carnației în această frescă. Dar nu trebuie să uităm că, în privința culorilor, pictura de la S. Cecilia se află astăzi exact în starea în care a lăsat-o Cavallini, fără adaosuri și alterări ulterioare. Destule particularități tehnice vorbesc însă în favoarea pictorului nostru și în această frescă de la S. Giorgio. Cu deosebită grijă, de pildă, este zugrăvit părul personajelor care au fost mai puțin retușate, revelând aceeași minuțiozitate pe care o cunoaștem din celelalte fresce și reproducând uneori modele pe care le-am mai întâlnit. Apoi maniera proprie a lui Cavallini de a desena urechile, de a trage adânc pe frunți cele două brazde orizontale peste ridurile dintre sprâncene, și mai cu seamă forma nasului cu acea aplatizare triunghiulară dintre ochi, sunt detalii pe care le-am mai întâlnit-și le recunoaștem aici. Ce e drept, n-a mai rămas nimic de Cavallini în cele două figuri care trebuie să fi fost retușate mai mult, a Mântuitorului și a Fecioarei; dar celelalte trei sunt figuri adesea întâlnite. Chipul de efeb al sfântului Sebastián, de pildă, cu ovalul plin al feței și cu acea fizionomie de

fragedă tinerețe l-am întâlnit în câteva exemplare la S. Cecilia, iar sf. Petru cu pieptănătura lui caracteristică amintește același personaj din mozaicul votiv de la S. Maria în Trastevere. Sunt asemănări evidente asupra cărora e inutil să insistăm.

E vorba așadar de o operă poate inferioară celei de la S. Cecilia și pe care astăzi nici n-o mai putem judeca la justa ei valoare. Dar din ce epocă? Hermanin a propus o dată destul de verosimilă. Vechile izvoare vorbesc de cardinalul Jacopo Gaetano Ștefănescu, rudă cu acel Bertoldo pentru care Cavallini lucrase și la S. Maria în Trastevere și care, fiind făcut cardinal de Bonifaciu al VIII-lea, comanda această pictură. Dar cardinalatul lui Jacopo Ștefănescu datează din decembrie 1295. Așadar, numai după această dată, poate în 1296, trebuie să fi început el reparațiile la biserică. Pictura de la S. Giorgio în Velabro continuă deci o întreagă serie de opere care s-au succedat la intervale destul de scurte. În 1291, Cavallini terminase mozaicurile de la S. Maria în Trastevere; între 1291 și 1293 lucra împreună cu Arnolfo și cu toată școala sa la S. Cecilia în Trastevere; câțiva ani mai târziu, în 1296, el executa și această frescă de la S. Giorgio în Velabro care de fapt nu adăuga nimic nou operelor sale anterioare 19.

Am studiat cea mai caracteristică perioadă din toată activitatea lui Cavallini, vârsta deplinei sale maturități, probabil între 40 și 50 de ani, când roadele întregii sale pregătiri și ale temperamentului său aveau să atingă deplina lor expresie. Sunt zece ani în care operele lui cele mai celebre se succed la intervale scurte, definind acum o personalitate indiscutabil de prim ordin pentru întreaga Italie în acest secol: mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, din 1291, primele opere cu adevărat în stil nou din toată arta romană; frescele de la S. Cecilia în Trastevere, între 1291 și 1293, adevărat canon estetic al unei noi viziuni în pictură, care pentru toată arta

medievală pregiottescă reprezintă o culme până atunci neatinsă;

În sfârșit, pictura de la S. Giorgio în Velabro, după 1295, poate din 1296, astăzi păstrată într-o stare care nu ne mai îngăduie să-i apreciem adevărata, valoare, dar în care stilul cavallinian din această perioadă definitivă poate fi totuși recunoscut.

Am văzut ce era această nouă viziune în pictură când am definit mai de aproape ceea ce am numit „canonul cavallinian”: era o viziune esențial plastică și statuară, poate nu fără legături cu întregul curent contemporan de întoarcere la studierea plasticii antice, curent care prin Arnolfo îl lega oarecum pe artistul nostru de pisani, fiind în același timp o construcție de-a dreptul raționalistă, rece și lipsită de sentimentalismul sienez, de pildă, sau de acel realism uneori liric care avea să se manifeste curând în pictura toscană. Stilul lui Cavallini, esențial roman tocmai prin această plastică viziune, ca și prin raționalismul său, se lega astfel direct cu întreaga tradiție picturală oficială din Roma, pe care de altfel, așa cum am văzut, el a reprezentat-o chiar de la început. Ceea ce aducea el nou acestui stil nu era așadar o direcție nemaiconcepută până atunci, o răsturnare sau o transformare *conceptuală* ci o nouă *formă*, gândită pentru prima dată după atâta timp până în ultimele elemente și readusă la o logică artistică j) e care pictorii medievali o pierduseră de mult. Inovațiile au fost, așa cum am văzut, numeroase și capabile să transforme radical mijloacele de exprimare ale picturii. Logica se manifesta nu numai în construcția calculată arhitectonic până în detaliile corpului uman, care acum era aproape din nou descoperit pentru artă, dar și în construcția stilistică a scenelor, care se eliberau de severitatea iconografică tradițională, pentru a dobândi acele linii ideale, logice, prin care se definesc întotdeauna operele cu stil adevărat, și chiar în inventarea acelei

maniere caracteristice de a folosi umbrele, premergătoare întregului clarobscur modern, prin care Cavallini încerca, cu efecte impresionante, mijloace într-adevăr noi în pictură.

Reforma sa artistică era așadar complet diferită de aceea pe care avea să o aducă, puțin după el, Giotto; iar studierea operelor lui capitale ne duce, așa cum am văzut, foarte departe de arta maestrului toscan. Aproximarea, ba chiar raportul de filiație între personalitățile celor doi artiști, asupra căruia s-a insistat așa de mult în ultimul timp, nu poate fi explicat în altfel decât prin strădania criticii moderne de a da noi explicații artei lui Giotto, atât de surprinzătoare prin noutatea și prin bogăția conținutului ei. De fapt, n-ar putea exista o opoziție mai completă decât aceea care există între spiritul acestor doi artiști. Nimic din viziunea plastică și din raționalismul constructiv al maestrului roman nu se afla în arta lui Giotto, după cum nu se află nimic în arta lui Cavallini din acel realism liric de inspirație aproape literară atât de caracteristic la Giotto. Cavallini inventa pentru concepte vechi o formă și o tehnică nouă; Giotto însă reforma însuși concep tul artei. Cavallini era un tradiționalist și un reprezentant perfect convins al acelui spirit ecleziastic oficial pe care, firește, Roma îl păstra cu persistență, pe cântl cu Giotto arta era invadată tocmai de spiritul profan, reformator pe atunci nu doar în pictură, ci și în celelalte arte. Ce putea fi comun între ei? Poate unele elemente pur formale, fără importanță pentru sensul interior al altei lor (dar eu mă îndoiesc și de acestea), și poate întâlnirea și concurența celor doi maștri, într-o vreme când și unul și altul erau deopotrivă recunoscuți ca artiști de frunte, în orice caz, picturile lui Giotto nu vădesc niciun fel de influență pe care asemenea întâlniri le-ar fi putut avea asupra lui și, cel puțin până în anul 1296, nu putem găsi nici la Cavallini vreo urmă a eventualelor sale raporturi cu

Giotto. Nici elementele arhitectonice și decorative gotice nu apar deloc în frescele lui Cavallini până la această dată, decât în acele nișe de sus de la S. Cecilia, care, cum am văzut, ar putea fi opera lui Arnolfo. Un singur efect, și anume asupra ar ei lui Cavallini, ar fi mai posibil de admis din contactul între cei doi maștri; faima, lui Giotto, atât de repede afirmată, va fi accentuat poate la un artist care nu mai era tânăr, adică așa cum era Cavallini, reacția sa împotriva noii arte. Operele lui din 1291 - 1296 dovedesc o preocupare destul de conștientă de a perfecționa o expresie artistică *negiottesca*, de unde am putea admite posibilitatea unei asemenea concurențe. Documentele nu o dovedesc, dar operele amândurora nu par s-o desmânta.

A cui avea să fie victoria? Iată un lucru mai greu de prevăzut. Vom avea însă prilejul să ne întoarcem și la acest subiect în studiul care urmează.

Bătrânețea lui Cavallini

Cavallini trebuie să fi avut aproape șaiszeci de ani când, după cum rezultă din documente, îl găsim lucrând și afară din Roma. Era acum un maestru pe deplin consacrat, iar faima lui, precedând-o pe cea a lui Giotto, se propagase până departe în Italia. Documentele publicate în 1860 de Schultz²³⁵, republicate apoi și corectate de Salazaro și de Filangieri²³⁶, ne informează că la 16 iunie 1308, Carol al doilea de Anjou ordona să se plătească maestrului Pietro Cavallini din Roma 36 uncii de aur, atâta cât va rămâne la Neapole. La 25 decembrie al aceluiași an, Robert de Anjou confirma contractul tatălui său, poruncind trezorierului ducal să plătească „pro magistro Pietro Caballino de Roma pictore”, din ziua iscăririi contractului”, ad rationem de

235 H.W. Schultz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresda, 1860, Voi. III, p. 76 și 149 și Voi. IV, p. 127, docum. CCCXXXV.

236 G. Filangieri: Indice degli artefici etc., Napoli, 1891, Voi. I, p. 112. Vezi și Minieri Riccio: Studi storici sopra 84 Reg. Ang.

unciis auris triginta ponderis generalis per annum et de unciis duabus annuatim pro pensione unius domus per cum Neapoli conducenda usque ad bene placitum regium". Același Robert de Anjou avea să-i cheme în 1327 și pe Giotto în slujba sa. Așa încât Cavallini preceda arta revoluționară a maestrului toscan și aici, după cum o precedase și la Roma.

Totuși, cercetările făcute nu au putut încă dovedi la ce opere a lucrat Cavallini în acest timp la Neapole 20. Din 1308 sau din anii următori nu s-a păstrat, nimic care să poată indica cu siguranță mâna maestrului roman. Abia dacă în picturile probabil cu zece ani mai târzii se pot întâlni urme sigure ale sale. E vorba de mult discutatele fresce de la S. Maria di Donna Regina, descoperite în 1862, scoase total la lumină în 1878, dar studiate mai temeinic abia în 1899, când E. Bertaux a publicat o monografie completă asupra vechii mănăstiri angevine²³⁷. Stilul lui Cavallini era pe atunci puțin cunoscut și numai din mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, din care cauză Bertaux s-a putut înșela ușor asupra frescelor studiate. El le-a atribuit școlii sieneze și în special lui Pietro Lorenzetti. Dar după descoperirile lui Hermanin la S. Cecilia, problema rezolvată greșit a început să se limpezească. Hermanin a recunoscut în ele urmele evidente ale școlii lui Cavallini, xemarcând faptul că multe dintre figurile apostolilor din Judecata de apoi, de pildă, păreau de-a dreptul copiate după cele de la S. Cecilia, dar n-ajndrăznit să afirme prezența directă a maestrului roman²³⁸. Bertaux însuși avea să revină apoi asupra studiului său, admitând și el opinia lui Hermanin despre prezența la Neapole a școlii lui Cavallini. Dar caracterele acestor fresce, cercetate cu tot mai multă atenție, au

237 E. Bertaux: *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Società. Napolitana di storia patria, Napoli, 1899.

238 Hermanin, „Le Gal. naz. it.”, p. 100— 101.

început să apară mai amănunțit, iar atribuirea a dobândit o precizie din ce în ce mai mare. Venturi, cel dintâi, într-un articol publicat în „L'Arte”²³⁹ și apoi în *Storia*²⁴⁰, avea să recunoască în aceste picturi nu numai școala, ci și mâna lui Cavallini însuși alături de a elevilor săi. El a distins în ansamblul întregii decorații trei mâini diferite care lucraseră împreună sub conducerea lui Cavallini: mina maestrului însuși, a unui elev mediocru și a încă unuia, probabil sienez, dar nu lipsit de influențe cavalliniene vădite. Un adevărat „testament pictural”, în care romanul grav și solemn se prezenta cu o dăruire încă necunoscută la el, și în care Cavallini se identifica total cu arta trecentescă atunci în plină dezvoltare. Opinia subtil argumentată de renumitul specialist era, ca de obicei, foarte convingătoare și însuși Hermanin, care în primul său studiu se limitase doar la afirmarea prezenței școlii lui Cavallini la Neapole, a admis opiniile lui Venturi în rezumatul publicat mai târziu în *Lexiconul* lui Thieme²⁴¹.

239 A. Venturi: Pietro Cavallini a Napoli, în „L'Arte”, 1906, p. 117—124.

240 Idem: *Storia*, Voi. V, p. 153 și urm.; *L'Arte italiana*, p. 87 și urm.

241 Hermanin în *Allg. Lexikon der bildende Kunstler*, editat de U. Thieme, Leipzig, 1912, Voi. IV,

p. 222—224. Mai citez printre cei ce admit prezența lui Cavallini la S. Maria di Donna Regina pe Toesca (*Storia*, p. 987), care admite însă drept opere sigure ale maestrului doar câteva figuri mari din Judecata de Apoi; R. Van Marle (*La peinture romaine*, p. 242 și urm.) este de părerea celor ce nu văd în aceste fresce decât școala lui Cavallini; în totalitatea picturilor el deosebește două mâini, una care ar fi zugrăvit scenele din istoria Mîntuitorului și legendele sfințelor, iar alta care ar fi executat Judecata, îngerii de deasupra arcului triumfal și perechile de sfinți izolați; mai ales

această a doua mînă i se pare familiarizată cu arta lui Cavallini; dar umbrele folosite în special

la contururi îi par prea mari și prea negre, așa îneîț relieful plastic este greoi. Celălalt pictor e mai vulgar. Tendința către plasticitate i-a făcut pe amîndoi să cadă în vulgarități de forme.

Vom vedea însă mai de aproape în ce măsură aceste fresce pot fi atribuite efectiv lui Cavallini.

Bertaux a făcut în studiul amintit o descriere amănunțită a lor, atât tehnică cât și iconografică, și ne putem dispensa de a o face la rândul nostru. Vom insista mai mult asupra caracterelor stilistice, care sunt și cele mai discutate.

Biserica avea la origine o singură navă, foarte înaltă, terminată cu un cor poligonal, fără nicio împărțire în planuri. Mai înainte însă de a fi terminată, după cum a demonstrat Bertaux, s-a făcut o modificare importantă în interiorul ei: construindu-se un alt cor pentru călugărițe, cu o extindere neobișnuită și neprevăzut în primul proiect, s-a împărțit toată biserica în două planuri. Absida poligonală a rămas însă nedivizată, servind pentru ambele planuri. Biserica a fost apoi acoperită cu picturi în cele două planuri și a fost pictat chiar și timpanul de la intrare, dar picturile au ajuns doar parțial până la noi.

Mai vechi par să fie cele care, începând din partea de jos a navei înalte, suie până sub acoperiș pe spațiul cuprins între cele două coruri. Pe peretele lateral din stânga, alături de ușa spre capela Loffredo, o întreagă serie de fragmente cu scene evanghelice și apocaliptice, adevărate miniaturi abia de câțiva centimetri înălțime, zugrăvite într-o singură culoare gălbuie, executate cu destulă finețe și cu tonuri numai de galben, sunt astăzi prea fragmentare ca să mai putem reconstitui ansamblul din care făcuseră parte. Nu vom putea ști cum continuau până la seria de tablouri de deasupra, situate pe același perete până la tavan. Dar aceste tablouri din partea de sus a bisericii sunt mai bine păstrate și mulțumită lor ne vom putea da seama de caracterul picturilor.

Între înaltele ferestre gotice se înșiruie în două serii suprapuse șase perechi de sfinți, mai toți apostoli și profeți, de mărime naturală, ținând în mâini cărți deschise

cu versete (il. 65 - 68). În centrul fiecărei perechi se află un palmier, ale cărui frunze se întind către personaje, dând întregului perete un efect decorativ ușor sesizabil. După veșminte sau inscripții, unii sfinți pot fi identificați, în general, avem un personaj din Vechiul Testament, alături de unul din Noul Testament: sf. Iosif Evreul alături de sf. Petru, Avdie cu un apostol, Ilie cu sf. Toma, Ageu cu sf. Filip sau, în dalmaticile lor caracteristice, sfinții diaconi Ștefan și Laurențiu. Este probabil că aceste picturi, împreună cu cele de jos, au fost executate înainte de construirea celui de al doilea etaj, pentru că sub una din seriile de sfinți, chiar acolo unde începe plafonul corului călugărițelor, ultima pereche de sfinți a fost înjumătățită de construcție. Sunt probabil cele mai vechi dintre toate picturile acestei biserici.

— Pe același perete, în nava superioară, între ferestrele înalte și fațada interioară a bisericii, o altă serie de picturi acoperă zidul până sus. Acestea sunt probabil posterioare, făcute numai după construirea corului, fiindcă unele scene acoperă și prima fereastră, zidită chiar după ce a fost construită, pentru a lăsa mai mult loc corului. Sunt douăzeci de despărțituri, divizate orizontal de dungi albe și roșii cu inscripții, iar vertical cu coloane cosmatești răsucite, la fel cu cele zugrăvite la S. Paolo și la S. Cecilia. În primele cincisprezece despărțituri de sus sunt reprezentate scene referitoare la Patimile lui Iisus. Cele care se mai pot încă recunoaște sunt următoarele: Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Apostolii dormind în grădina Getsemani, Sărutul lui Iuda, Biciuirea lui Iisus, îngroparea și plângerea lui Iisus, învierea și coborârea în Limb, Noii me tangere, Iisus se arată apostolilor, Neîncrederea lui Toma, înălțarea, Coborârea Duhului sfânt²⁴². Ultimele cinci scene reprezintă toate episoade din

242 Bertaux a demonstrat că în iconografia și alegerea acestor scene pictorul a urmat cu fidelitate

viața sfintei Elizabeta din Ungaria.

Pe peretele lateral din dreapta, în fața scenelor de mai sus, alte despărțituri, în cea mai mare parte distruse, reprezintă scene din viața sfințelor Ecaterina și Agnese. Scenele încep de sus, în spațiul dintre penultima și ultima fereastră, și continuă în șiruri verticale până în partea cealaltă a peretelui.

Pe arcul triumfal, în fața altarului, era de asemenea zugrăvită o slavă de îngeri, distrusă în partea superioară de plafonul construit în secolul al XVI-lea. Fragmentele rămase încă pe arcul din stânga, repictate și ele în secolul XVI, reprezintă Serafimi cu patru aripi, apoi Tronurile în tunici lungi albe și etole bogate, ținând în mâini tronuri mici; mai jos, Puterile și Domniile, cu globuri albe și roșii, în sfârșit Arhanghelii cu armuri și coifuri. Mihail și Gavril sunt indicați și de inscripțiile gotice de slăvire.

În sfârșit, scena cea mai importantă, care amintește mai mult decât oricare picturile lui Cavallini de la S. Cecilia, este Judecata de Apoi, ce acoperă tot peretele interior al fațadei. Iconografia acestei scene merită să ne oprim puțin asupra ei, căci fiind mult mai complicată și mai bine păstrată, ne poate arăta la ce formule noi ajunsese pictura într-un interval de numai un sfert de secol după frescele de la S. Cecilia.

Întreaga scenă este împărțită vertical în trei câmpuri de cele două mari ferestre gotice ale fațadei. Câmpul din mijloc este găurit sus de roza aflată între cele două ferestre. Aspectul general este mult mai complicat decât cel al Judecății de la S. Cecilia. Personaje mai numeroase și mai înghesuie se înșiruie în grupuri, care nu mai sunt atât de organic legate cum erau cele de la S. Cecilia: marea

capitolul LIV din Legenda Aurea de Jacopo da Voragine (De resurrectione Domini). Același izvor de inspirație a servit dealtfel și pentru scenele cu Elisabeta din Ungaria. '

seninătate simplificatoare a pictorului, preocupat acolo nu de amănunte ci de stil, pare de mult pierdută aici și copleșită de fastul complicat și puțin impunător al lungilor cortegii din care este compusă scena. Nu s-a păstrat nici schema generală a celor trei planuri orizontale. Numeroase grupuri, toate reprezentate orizontal, se echilibrează greu prin liniile multiple și neconvergente după care sunt dispuse. În genere, o operă cu mult inferioară celei de la S. Cecilia; stilul logic și sever al școlii romane se află în plină decadentă.

Centrul tabloului este ocupat de figura Mântuitorului, șezând pe curcubeu în obișnuita mandorlă. Brațul stâng, gol până la umăr, ca în ziua Răstignirii, este întins înspre damnați cu o rigiditate amenințătoare. Brațul drept, acoperit, se întinde către fericiți pentru a-i primi. Nimic însă din privirea extraordinar de inspirată și interiorizată a chipului lui Cristos de la S. Cecilia. Expresia lui este aici aproape absentă și lipsită de noblețea pe care am întâlni ȋ-o în cealaltă pictură. Un Cristos aproape indiferent, în care nu se mai simte mâna unui mare artist. De ambele părți, în postură de rugăciune, Fecioara și Ioan Botezătorul în picioare, iar deasupra, în dreapta Mântuitorului, sub roza unde se termină scena, un heruvim cu aripile întinse, cu platoșă și înarmat. La stânga, echilibrând insuficient această singură figură, cei trei patriarhi, Isac, Avram și Iacob. Sub Iisus, în mijlocul tabloului, se vede crucea înaltă, ridicată pe un altar înconjurat de douăzeci și patru de copii îmbrăcați în alb. În dreapta crucii, un înger anunță din trâmbiță învierea. În stânga două grupuri de patru personaje, care țin în mina suluri cu inscripții acum ilizibile. Sunt primii primiți în paradis, iar doi dintre ei sunt indicați de numele scrise deasupra: DAVID, apoi SET, FILIUS ADAM, o figură nudă purtând pe umăr o cruce, un bătrân, etc. Apoi îngerii, suflând în trâmbițe sau desfășurând suluri mari, încheie tabloul până la scena de

jos cu învierea morților, reprezentată cu abundență de amănunte. Goi, înghesuiți la întâmplare și zugrăviți sumar, morții se văd ieșind din pământ, din ape, din pânțele monstrilor marini, ale fiarelor sau ale păsărilor. În stânga, cei aleși, cu trupurile ieșite doar pe jumătate din pământ, își îndreaptă fața către Mântuitor, rugându-se. Unul dintre ei, cu brațele în jurul gâtului unui înger, e ridicat la cer, pe când în dreapta se văd păcătoșii alungați de un arhanghel îmbrăcat cu platoșă.

De o parte și de alta a ferestrelor, la înălțimea lui Iisus, este reprezentat Tribunalul suprem, solemn dar tot atât de înghesuit și puțin impunător; figurile amintesc totuși destul de mult pe cele de la S. Cecilia. Pe lângă cei doisprezece apostoli așezați în strane (il. 69), s-a adăugat acum grupul profeților, care, în picioare și mai mici, ținând în mina suluri, sunt rânduiți în spatele apostolilor. Iconografia de la S. Cecilia nu e mult modificată. Apostolii au aceleași simboluri ale martiriului, la care se adaugă acum cărți deschise ținute pe genunchi. Aproape toate chipurile reiau trăsături cunoscute. Chiar și stranele în care șed personajele sunt zugrăvite întocmai ca acelea de la S. Cecilia. Numai ordinea apostolilor e modificată. În orice caz, grupurile acestea ar fi de ajuns ca să convingă imediat de legătura nemijlocită a picturilor de aici cu opera lui Cavallini de la Roma. Totuși mai puțin aglomerată și poate mai nobil concepută va fi fost acolo armata îngerilor, care aici e înghesuită de o parte și de alta deasupra Tribunalului. Sunt aceleași cete – de data asta mai numeroase și desfășurate pe o întindere mai mare – pe care le-am văzut și pe arcul triumfal.

Restul picturii reprezintă la stânga, sub stranele apostolilor, procesiunea solemnă a celor aleși pentru paradis, iar la dreapta învălmășeala din infern. Aici, iconografia de la S. Cecilia este total schimbată. Scena intrării în Paradis, mai cu seamă, e reprezentată cu un fast

deosebit. Șirul fericiților, în grupuri mari, înaintează în patru serii suprapuse. Procesiunea nu mai suie, ca la S. Cecilia, ci coboară către cetatea Raiului, reprezentată jos cu ziduri înalte și crenelate și cu poarta mare prin care se văd, între șiruri de palmieri, trei patriarhi așezați și ținând fiecare la piept un suflet ales. Primii care se apropie sunt copiii și bătrânii, conduși de îngeri și precedați de însuși Mântuitorul și de Fecioară, îmbrăcată ca o regină. Iconografia secolului al XIV-lea a adăugat Fecioarei și simbolul crinului pe care îl ținem mină. După aceștia urmează grupul femeilor - o regină precedată de călugărițe și principese, iar după ele un alt grup de mireni, bărbați și femei, în jurul unui rege cu coroană. Deasupra, un cortegiu compact de numeroși sfinți, care pot fi recunoscuți după costume sau după inscripții. Sfinții diaconi Laurențiu și Ștefan, apoi sf. Bernard, sf. Francisc, sf. Ieronim etc., iar printre ei, sfinții patroni ai casei de Neapole, Ludovic Rex, cu coroana de crini și globul, și sf. Ludovic episcop de Toulouse în odăjdii. În sfârșit, ultima serie reprezintă poate pe fericiții din Vechiul Testament, în mijlocul cărora e așezat Moise cu cartea și cu toiagul în mină, reprezentat ca apostolii din jurul lui Iisus.

Infernul este o învălmășeală de arhangheli înarmați și amenințatori, de trupuri goale de păcătoși, târâți de șuvoiul de foc și purtând pe piept tăblițe cu numele păcatelor săvârșite, de diavoli păroși cu aspect monstruos, care trag cu cângi în râpe trupurile contorsionate. Grupurile damnaților sunt înghițite de nenumăratele guri ale unui balaur, alături de care veghează arhanghelul Mihail, ținând într-o mină o balanță iar 111 cealaltă sulita cu care împunge dihania. Dedesubt, infernul e reprezentat ca o cetate crenelată, în care se văd lucind doi ochi monstruoși. Totul stăpânit de o indescritibilă violență, în culori de galben și galben-roșcat care sporesc efectul, impresionând și prin desenul stângaci și deformat care

accentuează viziunea de groază a ansamblului. Ceva din halucinantul sentiment dantesc trecuse desigur prin sufletul acestui artist.

Dar această transformare radicală a iconografiei, modernizată și tinzând să impresioneze printr-o mulțime de amănunte și inovații, poate fi întâlnită nu numai în scena Judecării de Apoi, ci și în toate scenele din Evanghelie care se află în biserică. O comparație oricât de superficială cu frescele de la Assisi ar putea lămuri imediat complicata transformare de concepte pe care a suferit-o școala romană în timpul celor aproximativ patruzeci de ani ce despart aceste două cicluri. \ echiul tradiționalism oficial, care ținuse atâta vreme școala romană subinfluența a-aică directă a frescelor și mozaicurilor din bazilicile Romei, era părăsit aproape cu totul, invadat de giottismul ce pătrundea încet dar sigur în toată arta italiană, poate chiar mai înainte ca faima lui Giotto să se fi generalizat. Nu e nevoie să descoperi prezența florentinului sau a discipolilor săi, pentru a recunoaște în aceste opere spiritul nou, altfel inexplicabil doar prin influența mentalității romane. Un sentiment proaspăt de umanitate, de întoarcere la realitatea dramei evanghelice – pe care până atunci arta romană se mulțumise să o redea în formulele ceremonioase și reci ale trecutului – iese la iveală în aceste scene. Compoziții noi, inspirate nemijlocit din realitatea înconjurătoare, personaje numeroase, îmbulzite și agitate, în mulțimi mișcându-se pătimaș, tumultuos, cu expresii vii de durere, de curiozitate, de mirare, scoase nu dintr-o iconografie convențională, ci din însăși viața contemporană și profană, te fac parcă să asști la desfășurarea dramatică a vreuneia din acele reprezentații sacre la care artistul va fi asistat pe străzile Romei. Până și siluetele arhitectonice amintesc scenariul realist al cetății sacre: câte o campanilă romană profilată pe cer, vreun monument rotund și masiv, amintind de

departe Castelul Sant' Angelo, sau zidurile crenelate din jurul cetății, asemenea Zidurilor Aureliane din Roma. Urma florentinismului este însă vizibilă și în aceste arhitecturi, pe care pictorul nu le inventa cu totul. Multe fațade ale palatelor care împodobesc scenele cu grațioasele lor ferestre în două arcade trilobate și cu logiile de sus, apoi fațadele gotice ale bisericilor, care nu se puteau vedea la Roma, porticuri arcuite și înalte, reproducând modele din arhitectura contemporană, sau interioare secționate, împodobite încă în mod roman, dar amintind mai mult decorațiile giotteschi de la Assisi decât pe cele de la S. Maria în Trastevere x, sunt semne evidente ale acelui scenariu realist, pe care la Florența, la Siena sau altundeva noii artiști îl învățaseră chiar de la Giotto. O narațiune lungă și dramatică, impresionantă prin mișcarea ei, prin zbuciumul și învălmășeala teatrală de mulțimi atât de realist văzute, iată ce sunt aceste fresce concepute într-un spirit total diferit de cel al vechii picturi cavalliniene: un spirit nu mai puțin depărtat de adevăratul caracter cavallinian duccentesc, decât acea Plângere a lui Iisus, de pildă, j-e care un pictor foarte apropiat de cel din Neapole o reprezenta în seria de fresce văzute la Assisi. Și acolo patetismul și realismul trecentesc sunt în contrast total cu arta mult mai puțin îndrăzneată, încă destul de tradițională din Duccento.

Firește, nu este cazul să vorbim nici acum de un contact direct al maestrului roman cu Giotto în persoană. Spiritul giottesch de care am amintit, nu este chiar *maniera* lui Giotto sau a școlii sale²⁴³. Giottismul este la începutul secolului al XIV-lea un concept atât de irezistibil, încât poate fi întâlnit nu numai în arta florentină, ci în toată

243 E cazul să amintim că dintre cercetătorii mai vechi, Cavalcaselle întrevăzuse deja în aceste picturi caractere giotteschi. Nu le atribuia însă nici el lui Giotto, ci unor urmași din prima jumătate a secolului al XIV-lea, pe care îi credea napolitani. Cavalcaselle: *Storia*, Voi. IV, 1887, p. 332-334.

pictura italiană care putea avea pe atunci vreun contact cu Florența. Nici Siena nu putea rămâne imună de influența năvalnică a acestui spirit. Valul își face simțite efectele. Urmele școlii sieneze sunt destul de vizibile cât să se poată observa chiar de la început originea neîndoielnic sienză a unora dintre elevii lui Cavallini la Neapole. Prin mijlocirea lor însă, adâncă transformare a picturii artistului roman va crește și mai mult. Tradiționalismul maestrului acum bătrân, era modificat cu atâta insistență, încât el însuși a trebuit să cedeze. Și dacă n-ar fi fost asemănările evidente în desenul figurilor acestor personaje cu cele ale figurilor sale din Roma, nu ne-ar fi rămas nicio altă posibilitate de a identifica aceste opere drept cavalliniene.

Cavalliniene, dar în ce măsură? Să fie chiar penelul maestrului? Și în toate scenele acestea? Iată un lucru mai greu de crezut. Culorile singure ar fi de altfel suficiente pentru a împiedica chiar de la prima impresie această presupunere. Bătrânețea putea aduce decăderea artei sale, dar nu și a tehnicii lui. Iar tehnica tuturor acestor fresce este absolut inferioară. Cât de desăvârșit maestru al frescei fusese Cavallini se poate vedea încă din picturile de la S. Cecilia în Trastevere. Culorile nuanțate cu atâta exactitate, sobre și totuși nu mai puțin strălucitoare, se păstrează până astăzi proaspete ca în prima zi. Prin ce inexplicabilă lipsă de atenție putea un tehnician ca acesta să execute picturi care să se descompună în asemenea măsură, ca acelea de la Neapole? Căci nu este de crezut că au fost făcute de la început în tonurile uniforme de galben și negru, cum apar acum. Mâini nepricepute, lipsite de secretul acelei tehnici desăvârșite pe care o admirăm încă în picturile lui Cavallini de la Roma, vor fi pictat aceste fresce care acum fac o ciudată impresie de pete luminoase pe un ecran negru. Bertaux, când le-a examinat, a crezut că au fost executate cu aceeași tehnică bizantină pe care o folosise și Cimabue în frescele sale de la Assisi,

descompuse și ele până au ajuns ca un negativ-fotografic. Picturile de la Neapole nu sunt azi degradate până la această totală inversare a culorilor, dar nu dovedesc că autorul lor avea mai multă pricepere în prepararea culorilor și în impregnarea tencuielii. E cert că aceasta nu putea fi mâna lui Cavallini.

Dar îndoiala în privința prezenței lui devine și mai serioasă dacă examinăm atent figurile acestor scene. Nu se poate nega că chipurile lor prezintă o asemănare izbitoare cu figurile pe care le cunoaștem de la S. Maria în Trastevere și de la S. Cecilia. Nu este vorba doar de un aer de familie, ci de o asemănare persistentă și spontană, pe care nu o putea obține un simplu discipol al lui Cavallini. Totuși, această e\ași identitate a liniilor nu e susținută și de celelalte particularități stilistice și nici de expresiile mult atenuate și lipsite de vigoare ale acestor personaje. Iată figura sfântului Toma (il. 65), din seria de perechi de sfinți de pe peretele din stânga, unde asemănările cu apostolii de la S. Cecilia sunt cel mai evidente, Este, fără îndoială, figura unui efeb cavallinian. Amintește cele mai frumoase chipuri ieșite altă dată de sub penelul maestrului, atât prin liniile lui caracteristice, cât și prin proporții. E frate bun cu apostolul cel tânăr care se află la S. Cecilia, ultimul în dreapta Mântuitorului. Totuși detaliile nu ne îngăduie să vorbim de identitate. Părul atât de îngrijit zugrăvit acolo, este și aici tratat cu aceeași metodă a detaliului, dar nu cu aceeași răbdare. Toată fața rămâne prea puțin accentuată, în special din cauza umbrelor, adâncite puternic la S. Cecilia, tratate mult mai slab aici. Am căuta zadarnic reliefurile gurii și al nasului și cutele accentuate °chi-o altă particularitate ne poate da siguranța că o mină diferită urma poate desenul maestrului: felul în care este pictat nasul. După cum ne amintim, la Cavallini conturul era parcă plat și sfârșea între sprâncene cu un fel de triunghi neted. Sprâncenele se reliefa astfel,

curbându-se în arcuri puternice, până atingeau aproape părul de la tâmpile. Figura de la Neapole nu mai prezintă această particularitate, care nu este atât a desenului, cât a stilului penelului. Nasul, mai arcuit, are conturul rotund și se leagă de sprâncene fără niciun fel de aplatizare, iar sprâncenele, mai puțin depărtate, se arcuiesc mai scurt, lăsând tâmpilele mult descoperite. Toate acestea sunt particularități care se pot verifica pe rând în figurile scenelor de aici și mai cu seamă în figurile apostolilor din Judecată, atât de asemănători totuși cu apostolii de la S. Cecilia. Dar deosebirea nu se limitează la aceste amănunte ale fețelor; ele sunt vizibile și în ceea ce era foarte important la S. Cecilia: veșmintele personajelor. Impresia de forță statuară este aici mult atenuată, deși desenul păstrează încă noblețea liniilor maestrului. Culorile se întind cu acele tonuri restrânse de negru și galben, care nu izbutesc să obțină obișnuitul relief al figurilor lui Cavallini. Este desigur o decadentă a adevăratului stil cavallinian, care nu poate fi pusă cu totul pe seama maestrului.

Venturi deosebea trei mâini în compoziția acestor picturi²⁴⁴. Mina maestrului însuși, în scenele de sus ale pereților laterali, precum și în partea superioară a Judecării de Apoi. În special coloritul, care dă la iveală ici și colo roșul preparației și verdele vreunei figuri alterate, îi pare neîndoios de mâna lui Cavallini. Este o arfă „puternică și sumbră”, care-i amintește perfect picturile de la S. Cecilia. Apoi, în contrast cu Cavallini, găsește prezența unui artist „poate sienez”, dar influențat de Cavallini, cel cu tonurile de galben deschis, spălăcit, identificat de el în zona inferioară a peretelui din stânga și în scenele din viața sfintei Elizabeta din Ungaria. În sfârșit, atribuie unui al treilea pictor, discipol direct al maestrului, picturile de pe arcul de triumf, precum și partea de jos a Judecării de Apoi. Figurile sale sunt caracterizate de gurile

244 Ventr.ri, în „L'Arte”, loc. cit., p. 121 și urm., și Storia, V, loc. cit.

strâmbe, cu buza de jos și bărbia proeminente „ca niște guri de gargui”.

Este incontestabil că mai multe mâini au executat diferitele cicluri ale acestor fresce. Mai problematică e însă participarea susținută a lui Cavallini la executarea lor. Cele care ni se par mai neîndoielnic cavalliniene sunt perechile de sfinți de pe peretele sting, precum și apostolii din Judecata de Apoi. Desenul lor ar putea justifica presupunerea unor cartoane sau poate chiar a unor schițe pe perete datorate maestrului însuși, pe atunci foarte bătrân. Rare excepții, ca sfântul reprodus în il. 66, ar putea da naștere chiar presupunerii unei colaborări parțiale la pictura pe zid. În general însă, aceste figuri par mai degrabă desenate de Cavallini și pictate apoi de un elev destul de mediocru.

Scenele Patimilor lui Iisus sunt cele mai bune dintre toate, dar autorul lor, fără îndoială un discipol destul de apropiat al maestrului, pentru că poate păstra încă toate tipurile lui caracteristice, este totuși influențat adânc de giottismul xăspândit probabil și la Roma în acea vreme. Acestui discipol trebuie să-i atribuim în orice caz concepția acelei reprezentări dramatice și pătimăse, în care a fost probabil destul de mult influențat și de exemplul teatrului religios contemporan, care aducea în scenă asemenea mulțimi agitate. Ne lipsesc documentele pentru a putea judeca dacă această concepție i-a fost transmisă și prin intermediul lui Cavallini. Frescele mai vechi ale maestrului nu ne-ar face să o presupunem. Cine știe însă dacă bătrânețea nu l-o fi împins și pe Cavallini la o transformare profundă a concepției sale artistice în fața noului spirit victorios în artă. În orice caz, aceasta e prima dată când putem constata în pictura romană o renunțare totală la tradiționalismul tenace, păstrat atâta vreme intact în bazilicile romane.

Vom mai avea de distins încă cel puțin doi pictori în

restul frescelor de aici. Unul, cel considerat de toți drept sienez, și care în istoriile sfintelor Elizabeta, Ecaterina și Agnese, a creat figuri de o grație puțin obișnuită în arta lui Cavallini. E destul să comparăm femeile din scena înălțării la cer a sfintei Agnese, de pildă, cu figurile feminine din alte cicluri, pentru a observa nuanța de eleganță și grație suplă a sienezului. El nu poate fi în niciun caz identificat cu pictorul care a lucrat la arcul de triumf și la partea de jos a Judecății, în care spiritul roman al lui Cavallini se simte îndeaproape, dar la un artist destul de mediocru.

Așadar, școala lui Cavallini și chiar arta maestrului își trăiau ultimele momente în aceste fresce, care mai mult decât un „testament”, sunt o decadență. Ceea ce mai rămânea cavallinian în ele erau trăsături secundare, insuficiente pentru a menține o școală activă. O rămânere în urmă, prea puțin aptă pentru dezvoltări și fecundări noi, îi pune în condiții de inferioritate evidentă în fața spiritului tineresc și năvalnic care se trezea în artă. La Roma, atât cât a durat vigoarea maestrului, am putut urmări rezistența încă creatoare a conceptului tradiționalist roman în fața inovațiilor tot mai generalizate în restul unei italiene. Dincolo de Roma însă și în special în această nouă generație, care desigur nu mai era susținută de convingerea viguroasă a maestrului, el se lăsa – opleșit și transfigurat. În orice caz, în picturile de la Neapole nu mai găsim nimic din energia activă a unei școli în plină dezvoltare, ci doar o ultimă etapă, înaintea dezagregării care acum nu mai putea întârzia.

Frescele de la Neapole n-au putut încă și datate cu precizie-n. Lipsesc orice documente în privința lor. S-ar putea deduce, după monografia lui „Bertaux, că au fost executate după 1316. Oricum, în 1320 erau terminate, din moment ce se isprăvisc întreaga biserică X. Dar pe Cavallini îl vom mai întâlni și după această dată, lucrând în împrejurări ce pot fi determinate chiar cu oarecare

precizie. Informația lui Ghiberti amintește de încă o operă a lui de care nu ne-am ocupat: „La San Pagolo era de mozaic fațada din față”²⁴⁵; iar după Ghiberti, codicele Magliabecchian, ca și Vāsari, repetă neschimbat același lucru²⁴⁶. Informația a trecut apoi și la Torrigio și la Martinelli²⁴⁷, ca și la ceilalți care s-au mai ocupat de bazilică. Ugonio, care cercetase stemele de pe fațadă „nu pomenea de Cavallini, dar afirma că lucrarea trebuie să fi fost executată sub Clemente al VI-lea sau Grigore al XI-lea, care în 1376 a readus sediul papal de la Avignon la Roma.²⁴⁸ În realitate, stema lui Clemente al VI-lea comemora doua. r o restaurare târzie a acelui mozaic. Originea lui avea să fie dovedită doar mai apoi, de Severano, care a găsit menționată lucrarea într-o bulă datată din Avignon, la 31 ianuarie 1321, prin care Ioan al XXII-lea lua anumite măsuri pentru ca lucrarea să nu rămână neterminată.²⁴⁹ În orice caz, ea trebuie să fi durat mult mai mult, din moment ce în 1323 se mai executau încă reparații la bazilică, iar în 1325 se pare că era încă vorba de completarea mozaicului neterminat.²⁵⁰

245 Ghiberti, loc. cit.

246 C. Frey: II codice magii abecchiano, p. 57. Vasari, loc. cit., p. 538.

247 Martinelli: Roma ex ethnica sacra, p. 275.

248 Ugonio: Historia, p. 234—235.

249S everano: Memorie sacre, p. 397—398: „Cum itaque, sicut accepimus, in facie majoris Ecclesiae . . . quodam opus mosaicum sit inceptum, ne ob expensarum defectum . . . dictum opus. imperfectum remanere contingat, vel nimium retardetur, ' omnes oblationes et redditus pro- venientes de majori altari ejusdem ecclesiae praedicto operi usque ad quinquennium . concedi- mus.” De Rossi a publicat și inscripția care însoțea altădată pe mozaic portretul papei, reprezentat în genunchi în fața lui Ioan Botezătorul: „SANCTISSIMUS PR ET DNS IOHS XXII PAPA QUI FECIT FIERI PRESENS OPUS”. De Rossi: Musaici, explicațiile la pl. 41.

250 Transcriu aici aceste note, care par să fi scăpat atenției cercetătorilor, din manuscrisele Monseniorului Galletti, păstrate în Biblioteca Vaticană: Manoscritti del diligentissimo Monsignor Gal- letti

a acestui artist. Ele și-au pierdut însă atât de mult caracteristicile, încât nu s-ar mai putea încerca o judecată stilistică pe baza lor.

Cariera lui Cavallini s-a încheiat. Nu putem ști cu siguranță nici de la bioografia lui mai vechi, nici din ceea ce s-a putut descoperi mai târziu, dacă a mai lucrat la altă operă după aceste mozaicuri. În 1325, când se vorbește pentru ultima oară de mozaicurile de la S Paolo, el trebuie să fi avut aproape 75 de ani vârsta la care și Vāsari admite, în prima sa ediție aată morții marelui roman. Cu toate acestea, în a doua ediție corectă: „În cele din urmă a murit la Roma în vârstă de 85 de ani, din dureri de șale pe care le-a căpătat zugrăvind pe zid, din pricina umezelii și făcând neconținut această muncă, fiefurile sale au fost din 1364. A fost înmormântat S. Paolo afară din Roma, cu cinste și cu acest epitaf:

„Quantum romanae Petrus decus addidit urbi
Pictura, tantum dat decus ipse polo²⁵³.

Pe ce baze a dat Vāsari aceste indicații, și pe ce baze a făcut corectările din ediția a doua, rămâne și acum o enigmă²⁵⁴. Nicio sursă nu pare să-i fi îndreptățit. Dacă ținem însă seama de multele fantezii ale scriitorului aretru, am putea crede mai degrabă că au fost inventate. În orice caz, cercetările n-au putut confirma veracitatea lor. Aceeași eroare, provenită desigur tot din Vāsari, trebuie să fie și în notița semnalată de dr. De Nicola, care a găsit într-un colț din secolul al XVII-lea de la Vatican²⁵⁵, date asupra morții lui Cavallini, identice cu cele din prima ediție a lui

253 De Rossi observa că pentru prima dată la Roma, sf. Pavel era reprezentat cu sabia în mână. În realitate, Cavallini introdusese acest mod de a-l înfățișa pe sf. Pavel și în alte reprezentări, ca și pildă la S. Cecilia. Aceasta e poate o indicație în plus pentru paternitatea sa în privința mozaicului de la S. Paolo.

254 Căcând datele lui Vasari din cele două ediții, viața lui Cavallini ar fi cuprinsă între anii 1269

255 și 1344, sau 1279 și 1364.,

Vasari?. Venturi le-a admis fără a releva originea lor evident vasariană²⁵⁶, iar de curând le-am găsit acceptate și în lucrarea recentă asupra lui Cavallini a lui Emilio Lavagnino²⁵⁷. Desigur o scăpare din vedere care se corectează de la sine.

Oricum, din ceea ce am putut controla până acum, ar putea fi justificată părerea că, aproximativ între 1250 și 1330, este cuprinsă toată cariera maestrului roman. Cavallini supraviețuia deci cu mult generației sale, care se stinsese către 1300. Dar prelungirea activității lui și în Trecento nu însemna totuși o victorie asupra timpului. Spiritul nou, atât de revoluționar, cucerise sub ochii săi Roma tradiționalistă. El însuși, în ultimii ani, trebuie să fi simțit cât era de irezistibilă această mișcare în care era prins fără voia lui. Epoca eroică de la S. Maria în Trastevere și de la S. Cecilia era în orice caz atât de departe, încât aproape nu se mai putea recunoaște în operele elevilor săi. Școala lui Cavallini trăia astfel, împreună cu maestrul, ultimele sale momente. Vom încerca, în cele ce urmează, să schițăm acest destin al ei, în care vom recunoaște însă neîncetat destinul maestrului însuși.

Școala Sui Cavallini.

O activitate atât de lungă și valoroasă nu putea rămâne desigur fără influență asupra contemporanilor. Atâtea opere care trădează în mod evident această influență, definesc limpede o școală cavalliniană, pe care o vom întâlni nu numai la Roma, ci și în afara ei, până la Neapole, până în Umbria, sau chiar, cum a dovedit Raymond Van Marle, până la Rimini, unde stilul roman se încrucișa cu caracterul maestrilor locali²⁵⁸. Vāsari însuși

256 Venturi: *Storia*, V, p. 167.

257 E. Lavagnino, loc. cit., p. 306.

258 R. Van Marle: *La scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, în „*Bollettino d'Arte*”, 1921, p. 248 și urm.

vorbea de altfel mereu de o asemenea școală, totuși fără a o putea încă defini; căci acel Giovanni da Pistoia despre care asigură el că a fost elevul lui Cavallini²⁵⁹, nu era firește un indiciu suficient pentru a-l îndruma pe calea cea bună. O școală a lui Cavallini exista totuși, iar urmele ei se descoperă azi tot mai clare. Discipoli direcți, sau uneori și fără un contact nemijlocit cu maestrul, dar sub influența lui, îi asimilează principiile, îi adoptă stilul, prelungindu-i influența până în Trecento. În mijlocul florentinismului, care nu avea să întârzie a invada până și Roma, acest filon de romanitate se refugia uneori în provinciile depărtate, unde influențele locale aveau să-i dizolve încetul cu încetul. Reflexele lui nu rămân nici acolo mai puțin caracteristice. Dar destinul școlii romane, definitiv limitat la cariera lui Cavallini, nu mai prezintă în aceste manifestări disparate decât supraviețuiri fără vigoare, incapabile de o adevărată fecunditate. Ba chiar, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, școala cavalliniană poate fi socotită definitiv epuizată. Ea n-a reușit să creeze un curent în sensul larg al cuvântului. Oricum, va fi interesant să o urmărim, pentru că vom recunoaște încă o dată în ea, ca într-o repetare ceva mai slabă, evoluția lui Cavallini însuși, reflectată în diferitele ei etape. Ne vom limita la operele mai importante, în care vom putea descoperi cu mai multă evidență contactul direct cu maestrul, lăsând în grija unor studii speciale pe acelea ce prezintă raporturi mai speciale.

Văsari pomenise, în scurta lui prezentare, de unele lucrări ale lui Cavallini și la S. Maria în Aracoeli: câteva scene deasupra ușii sacristiei și faimoasa frescă din absida cea mare, reprezentând pe împăratul Octavian cu Sibila, pe care el o considera „cea mai bună operă făcută de el în

259 Vasari, loc. cit., p. 543. Ibid, nota lui Milanese. Despre Giovanni da Pistoia, vezi și Cavalcaselle,

orașul acela”²⁶⁰. Baldinucci, repetând informația lui Vāsari, afirma că în 1659, pictura se mai putea vedea într-o lunetă a refectoriului mănăstirii²⁶¹. De atunci, s-a pierdut. Totuși, multe erori ale lui Vāsari în ce privește atribuirile lui Cavallini, precum și tăcerea lui Ghiberti în privința unei lucrări a acestuia la Aracoeli, ne fac să nu prea avem încredere în această tradiție vasariană. Judecând după ceea ce mai există astăzi la Aracoeli, prezența lui Cavallini acolo nu poate fi suficient dovedită²⁶². Dar urmele școlii sale se pot totuși întâlni, și ele sunt destul de interesante pentru a ne face să ne oprim o clipă asupra lor²⁶³.

Deasupra ușii de intrare, către piața Capitoliului, se află o lunetă cu un mozaic ce reprezintă într-un medalion bustul Fecioarei cu pruncul în brațe, având de o parte și de alta doi îngeri care țin niște sfeșnice (il. 70 – 71). Mozaicul

260 Vasari, *ibid*, p. 537: „a fost primul care clapă el [după Giotto] a luminat această artă

și caro a început să arate că n-a fost un discipol nedemn de un asemenea maestru, cînd a pictat la Aracoeli, deasupra ușii sacristiei, cîteva istorii care astăzi sînt prăpădite de timp...”; și p. 539: „... dar cea mai bună operă făcută de el în acel oraș a fost în biserica Aracoeli pe Capitoliu; unde a pictat în frescă pe bolta absidei mari, pe Fecioară cu pruncul în brațe, înconjurată de un cerc de soare, iar jos, împăratul Octavian adorîndu-l pe Isus Cristos pe care i-l arată Sibila Tiburtină; care figuri s-au păstrat mult mai bine decît celelalte în această operă, așa cum s-a spus în alte locuri, pentru că acelea care se afla pe bolți sînt mai puțin atinse de praf decît cele care se fac pe fațade...”

261 Baldinucci, *op. cit.*, T. II, p. 11. Fresca a fost probabil desprinsă de pe zid în 1561, cînd s-au executat restaurări importante în biserică, sau în 1565, cînd Niccolo Trometta din Pesaro făcea un contract pentru noile picturi. Vezi P. Casimiro Romano: *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli*, Roma, 1736, p. 30 și 141.

262 F. Titi mai vorbea de unele fresce ale lui Cavallini în capela familiei Boccapaduli, tot în Aracoeli (*op. cit.* p. 208), dar inexactitatea afirmației a fost dovedită de P. Casimiro Romano, *op. cit.* p. 188.

263 Vezi Apendicele II.

a fost așezat deasupra ușii de Alessandro Mattei²⁶⁴, și a suferit până acum diferite restaurări. Dar așa cum este, trădează încă îndeajuns stilul cavallinian, reprezentat poate aici de unul dintre cei mai buni discipoli ai maestrului²⁶⁵. În orice caz, un discipol al cărui stil se leagă direct de maniera lui Cavallini de la

S. Maria în Trastevere. Medalionul din tabloul votiv al acestei biserici oferă un termen de comparație convingător. Nu numai tipurile, atât al Fecioarei cât și al lui Iisus, au aceeași înfățișare robustă pe care ne-am obișnuit să o vedem în arta maestrului; nu numai subiectul este o repetare aproape identică (cu singura variantă a poziției pruncului), dar până și amănuntele dau la iveală corelația dintre cele două tablouri. Îmbrăcămintea Fecioarei, franjurile atârând de pe mâneca dreaptă, sau modul de a desena și a lumina cutele îmbrăcăminții pruncului, dezvăluie același procedeu în ambele mozaicuri. Ceva mai multă finețe în liniile figurilor ne-ar fi îndemnat poate să atribuim această operă lui Cavallini însuși, de care oricum, rămânea foarte apropiată. Stilul mozaicurilor de la S. Maria în Trastevere ne îngăduie chiar să o datăm cu toată certitudinea ca posterioară anului 1291, în orice caz, din ultimul deceniu al secolului. Așadar, cea mai bună perioadă a maestrului, reprezentată de unul dintre cei mai buni discipoli ai săi²³.

264 Inscripția, lizibilă și astăzi, este: ALEXANDER MATTAEIUS FIERI FECIT. MDLXIII. Vezi și P. Casimiro Romano, op. cit., p. 29.

265^ Toți istoricii sînt de acord să vadă în acest mozaic o operă de școală romană de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Dar în privința unei atribuirii mai precise, părerile sînt împărțite; Cavalcaselle vede în ea o operă a școlii cosmatești din timpul cînd vechea manieră fusese transformată prin influența lui Giotto {Cavalcaselle, loc. cit. p. 90}. Specialiști ca Toesca au atribuit-o pînă la un punct lui Torriti, din aceeași serie de artiști (Storia, p. 981). În sfîrșit, școlii lui Cavallini a atribuit-o cu drept cuvînt Ravmond Van Marle: *La peinture romaine*, p. 241.

Ceva mai târziu, și datorate unor elevi tot atât de apropiați, dar nu prea talentați, sunt frescele destul de cunoscute din sala Notarilor a Palatului Comunal din Perugia. Cristofani a atras atenția asupra lor încă din 1907, într-un articol publicat în „L'Arte”, fiind de părere că se recunoaște în ele mâna lui, Cavallini însuși. Frescele au fost apoi studiate mai de aproape de W. Bombe care, dând o descriere completă a lor, le-a atribuit doar unui imitator destul de grosolan al lui Cavallini²⁶⁶. Tot unui discipol al maestrului roman le-a atribuit apoi și E. Jacobsen²⁶⁷, pe când Wilpert adăuga și unele observații asupra asemănărilor iconografice dintre aceste fresce și scenele lui Cavallini de la S. Paolo. Cercetări mai amănunțite asupra lor au fost făcute și de Stanley Lothrop, fără să modifice însă observațiile studiilor mai vechi²⁶⁸, ca și de Raymond Van Marle, care a afirmat că pictorul trebuie să fi fost un discipol apropiat al lui Cavallini, bun cunoscător al artei maestrului, dar rămas mult mai prejos decât el²⁶⁹. În sfârșit, Hermanin, într-un articol recent, pare dispus să vadă în aceste fresce și mâna lui Cavallini, dar numai în unele figuri, de pildă în cavalerul semeț care ucide balaurul 8.

Picturile se întind pe triumphiurile celor opt arcuri mari ce susțin bolta, sălii și reprezintă subiectele cele mai variate – scene biblice, scene cavalești, fabule de Esop – încadrate în desene ornamentale de ghirlande, care cuprind în împletirea lor figuri de oameni și animale,

266 W. Bombe: Geschichte der peruginev Malerei bis zii Perugino und Pinturicchio, in „Italienische Forschungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz”, vol. V, Berlin. 1912, p. 24-30.

267 E. Jacobsen: Umbrische Malerei des XIV, XV, und XVI Jahrhunderts, Studien in der Gemäldegalerie za Perugia, Strassburg, 1914.

268 Stanley Lothrop, op. cit. p. 90 și urm.

269 Kaymond Van Marle, op. cit. p. 244 — 245.

amintind prin această varietate enciclopedică a subiectelor scenele sculptate în aceeași epocă pe fântâna din piața Domului. Nu vreau să repet descrierea acestor scene, făcută de mai multe ori. Practica desenului este aici cu mult inferioară față de știința de adevărat maestru a lui Cavallini. Figurile reproduc aceleași tipuri cavalliniene bine cunoscute, dar fără proporțiile și precizia liniilor de la S. Cecilia în Trastevere. Cred totuși că nu greșesc dacă voi lega de acea perioadă a celor mai bune opere ale lui Cavallini și aceste picturi, în care spiritul cavallinian, atât de grav și cu expresii atât de severe, este încă așa de bine amintit. Un anumit fel de a desena în special mâinile, repetând de exemplu în scena Facerii lui Adam erorile caracteristice ale mâinilor apostolilor pictați la S. Cecilia, mă face să cred că acest artist trebuie să fi lucrat și acolo, fiind poate chiar el răspunzător de asemenea erori grosolane, care în niciun caz n-ar putea fi atribuite lui Cavallini. Și poate nu e străin nici de scenele biblice, pe care le-am întâlnit tot la S. Cecilia, unde figurile amintesc destul de bine pe cele ce se pot vedea la Perugia. De altfel, observația concordă și cu cercetările lui Cristofani și Bombe, care de „dese că pictura acestor bolți datează din anii 1296 - 1297. Așadar, la câțiva ani după picturile de la S. Cecilia, maniera maestrului roman migra și în acele arți, unde se pare că a fost cultivată cu destulă insistență. Într-adevăr, Hermanin în a descoperit la Perugia și, nu departe de acolo, la Spoleto, și alte picturi cu evidente caractere cavalliniene²⁷⁰; poate că asemenea caractere, de data asta

270 „La Madonna della cintola” în biserica S. Giov. e Paolo din Spoleto și „La Madonna del Verde”, la S. Angelo din Perugia, în care Hermanin găsește asemănări cu Fecioara din Judecata de la S. Cecilia, așa încât o socotește de-a dreptul una dintre cele mai mărețe creații ale maestrului, poate în jurul anului 1296. Hermanin, loc. cit., p. 160. Același stil cavallinian, dar într-o derivație ceva mai depărtată, se întâlnește și în crucifixul remarcat de M. Salmi în Galeria din Perugia, care trebuie situat tot la sfârșitul secolului al XIII-lea. Vezi JNl. Salmi:

foarte depărtate, ca un ultim reflex la sfârșitul secolului al XIV-lea, s-ar putea descoperi și în fragmentul de Răstignire care se găsește la S. Agostino, tot în Perugia, pictură datată într-o inscripție din 1398²⁴.

Caractere mai noi însă, arătând alunecarea artei lui Cavallini către noul stil trecentesc, pe care mai târziu îl vom găsi contopit total cu arta romană a Neapolei, vom regăsi doar întorcându-ne la Roma. În Trastevere, alături de cele mai multe biserici în care lucrase Cavallini, la S. Maria in Cappella, biserița care astăzi servește drept capelă Spitalului pentru infirmi, se află o frescă transpusă pe pânză, foarte retușată și deteriorată, dar deosebit de interesantă tocmai pentru noile caractere stilistice pe care le căutăm.

Pictura nu este prea bine cunoscută. Acum câțva timp îmi atrăsese atenția asupra ei distinsul profesor Adolfo Venturi, iar R. Van Marle o semnalase publicului încă din 1921, consacându-i în lucrarea sa despre istoria picturii medievale romane câteva rânduri²⁷¹. N-a fost însă niciodată reprodușă până acum și nici studiată mai de aproape.

Pictura de dimensiuni destul de mari (1,73 x 2,25) o reprezintă pe Fecioară alăptând pruncul între doi sfinți, dintre care unul în veșminte episcopale. Caractere iconografice, cum sunt nimburile în relief care aureolează nu numai pe Fecioară, dar și pe celelalte personaje, ne spun imediat că nu este vorba de o epocă mai veche decât sfârșitul secolului al XIII-lea. Această generalizare a nimburilor cu relief nu se întâlnește la Roma până la picturile lui Cavallini de la S. Cecilia în Trastevere. Picturile mai vechi, în orice caz nu mai vechi de secolul al XIII-lea, rezervau acest semn distinctiv exclusiv

Note sulla Galleria di Perugia, în „L'Arte”, 1921, p. 155—157.

271 R. Van Marle, op. cit. p. 242. ^ ^

Fecioarei²⁷². Aceeași epocă ne este indicată și de forma jilțului, caracteristic romană și neatinsă încă de forme gotice.

Dar ceea ce ne spune iconografia, este exprimat și mai clar de stilul picturii. Van Marle se plângea că starea în care se află fresca nu mai îngăduie să distingi dacă e vorba de o capodoperă a lui Cavallini însuși sau doar de o lucrare a celui mai slab elev al său. Obscuritatea în care e așezată în biserică împiedică într-adevăr această distincție, dar fotografia ne poate lămuri pe deplin că e vorba de o operă cavalliniană. Nu de Cavallini însuși, dar poate nici de cel mai slab elev al său. Un pictor destul de bun, foarte apropiat de Cavallini, păstrând încă multe caractere ale maestrului, dar care strecura în figurile puternice și oarecum dure ale acestuia, o anumită blândețe și o subțirime de forme care alterează stilul atât de clasic al lui Cavallini. Figura Fecioarei mai cu seamă denotă această alunecare către Trecento. Amintește încă destul de bine de Fecioara din Judecata de la S. Cecilia. Dar capul mult mai mic, nepotrivit cu canonul cavallinian, ovalul mai puțin plin al feței și lăbia subțiată a nasului nu ne pot înșela. Sunt modificări care indică o epocă ceva mai târzie decât picturile de la S. Cecilia. Aceleași modificări se observă și la celelalte figuri. Capete mici, nasuri mult subțiate, fără acea rădăcină puternică și bine reliefată pe care o au de obicei figurile cavalliniene, deși maniera ca și tipurile maestrului sunt încă destul de bine amintite. Așadar, un elev al lui Cavallini, și încă din cea mai bună epocă, anunțând transformarea pe care avea să o sufere stilul cavallinian în Trecento, dar încă neatins de giottism, care avea să invadeze această școală ceva mai târziu²⁷³.

Simptomele acestui giottism în arta cavalliniană nu

272 J. Wilpert: *L'immagine della Madonna della Clemenza in S. Maria in Trastevere*, în „L'Arte”, 1906, p. 163.

273 Vezi Apendicele I.

sunt însă departe. Tot la Roma, el se va face vizibil simțit într-o pictură probabil foarte apropiată de cea precedentă, și prin data la care a fost executată. Din nou la S. Maria în Aracoeli – monumentul cardinalului Matteo d'Acquasparta, care și arhitectonic vădește influența toscană. În spațiul dintre vârful gotic al monumentului și sarcofag, într-o lunetă decorată în frescă, este reprezentată Fecioara cu pruncul în brațe, așezată pe tron între sf. Ioan și sf. Francisc (il. 70 – 71). La picioarele Fecioarei, cardinalul e reprezentat în miniatură, rugându-se, iar deasupra lunetei, într-un medalion, Iisus Cristos binecuvântând. Cavalcaselle atribuisese această frescă, precum și mozaicurile care împodobesc monumentul cardinalului Gonsalvo la S. Maria Maggiore, și al lui William Durând la S. Maria sopra-Mmerva, vreunui dintre maștrii Cosmați de la sfârșitul secolului al XIII-lea²⁷⁴. Thode, impresionat de coincidența caracterelor giotteschi, a atribuit-o mai târziu chiar lui Giotto, situând-o în epoca de tinerețe a maestrului florentin²⁷⁵. O cercetare mai atentă din partea lui Toesca avea să descopere însă caractere cavalliniene atât de evidente, încât a atribuit-o direct maestrului roman, apropiind-o în special de mozaicurile de la S. Maria în Irastevere²⁷⁶. Această opinie a fost apoi împărtășită și de Venturi, care a găsit însă că fresca este mai apropiată de picturile de la S. Cecilia²⁷⁷. În sfârșit, Raymond Van Marle s-a mărginit să vadă în ea numai prezența unui elev al lui Cavallini, dar a unui elev din imediata lui apropiere și din cea mai bună perioadă a maestrului²⁷⁸.

Artă cavalliniană, fără îndoială. Multele retușări n-au

274 Cavalcaselle, op. cit. p. 89.

275 Thode: Giotto, Leipzig, 1900, nota finală.

276 P. Toesca: Gli affreschi di S. Maria Maggiore, în „L'Arte”, 1904, p. 316, nota 2, și Stona, p. 987.

277 Venturi: Storia, V, p. 153.

278 R. Van Marle: La peinture romaine, p. 241.

putut-o denatura până acum. Figura Fecioarei, aceea a pruncului și în special aceea a sfântului Ioan, care reia tipul de efeb cavallinian atât de caracteristic, sunt foarte convingătoare. Apoi unele amănunte, ca desenul urechilor de pildă, se adaugă și ele în mod explicit. Prezența lui Cavallini însuși e totuși mai puțin evidentă. Figurile păstrează caracterele generale ale personajelor de la S. Cecilia, dar nu și proporțiile lor. Capete mici, cu trăsături foarte subțiri, trupurile mai puțin atletice, de o grație aproape feminină, dovedesc vizibil temperamentul mai puțin viguros al unui discipol destul de pătruns de arta maestrului. Dar de la prima cercetare se revelează caractere noi, pe care la S. Cecilia nu le-am putut surprinde, iar la S. Maria în Cappella abia se puteau presimți. Tronul gotic pe care șade Fecioara, maniera mult mai caldă și catifelată de a folosi umbrele, subțierea accentuată a trăsăturilor feței și în special ale nasului și buzelor, ochii foarte migdalați, și apoi figura sfântului Francisc, amintind atât de bine tipul din frescele bisericii superioare de la Assisi²⁷⁹, dezvăluie evident influența giottescă, pe care o întâlnim pentru prima oară atât de neîndoielnică în mediul cavallinian. Această influență nu se simțise încă la S. Cecilia, unde stilul cavallinian se prezenta în toată puritatea apogeului său. La S. Maria în Cappella abia începea să se lase ghicită. Dar la Aracoeli nu mai există ezitări. Considerăm această frescă deosebit de importantă tocmai pentru că prin ea putem preciza mai bine când începe să pătrundă în mediul cavallinian acest florentinism, care va deveni atât de puternic la Neapole. Cardinalul d'Acquasparta a murit în 1302; deci monumentul trebuie să fie din anul acela. În orice caz,

279 Tipul sfântului Francisc este chiar cel întâlnit în toată iconografia romană (cu excepția figurii din mozaicul lui Tori'iti de la S. Maria Maggiore), adică tânăr și fără barbă, cum prescria pentru toți clericii o regulă pontificală din acea epocă. Vezi P. Vittorino Facchinetti, O. F. M.: Iconografia francescana, Milano, 1924, p. 36, și urm.

ținând seama și de fresca precedentă, în primii ani ai secolului al XIV-lea, giottismul începe să contamineze și Roma, până în mediul cel mai rezistent al tradiționalismului său artistic 25.

După vreo cincisprezece, douăzeci de ani, această influență de altfel generalizată pretutindeni avea să destructure aproape complet caracterele școlii romane. După cum am văzut, fenomenul avea să fie evident la Neapole, unde se pare că s-a strămutat întreaga școală romană după 1308, când Cavallini a fost chemat acolo de Carol de Anjou. În tot acest timp nu mai găsim în Roma, până la mozaicul de la S. Paolo, nicio pictură care să poată dovedi prezența lui Cavallini, în schimb apar numeroase opere de școală cavalliniană în diferite biserici din Neapole, caracterizând o întreagă mișcare artistică de proveniență romană. Cele mai importante le-am văzut la S. Maria di Donna Regina, cu care prilej am și caracterizat această perioadă a școlii cavalliniene. Ne vom mulțumi doar să menționăm altele mai puțin importante, identificate de diverși cercetători. Toate dovedesc aceeași destrămare a artei lui Cavallini, asupra căreia influențele străine, departe de a o întineri, aveau să aibă un efect distructiv.

Încă din 1901, imediat după descoperirile de la S. Cecilia, Hermanin atrăgea atenția asupra unui mozaic aflat în Cappella della Madonna del Principio, din biserica S. Restituta de lângă Dom. Mozaicul o reprezintă pe Fecioară pe tron, între sfântul Gennaro și sfânta Restituta. Inscripția fragmentară de sub mozaic declară: „Hoc opus fecit Lellus”, dar Hermanin crede că Lellus nu a putut face decât pe cei doi sfinți, care par într-adevăr mai târzii. fecioara îi părea executată de mâna lui Cavallini însuși, ca și îngerii din jurul lui Iisus binecuvântând, în pictura din absida aceleiași biserici, precum și figura Mântuitorului zugrăvită sub mozaicurile din Baptisteriu²⁸⁰. Era vremea

280 Hermanin, „Le gali. naz. it.”, p. 99.

când datorită entuziasmului stârnit de picturile de la S. Cecilia, se acceptau cu ușurință și alte noi opere ale maestrului roman. Picturile de la S. Restituta prezintă oricum destule legături cu școala cavalliniană din acel timp.

Mai evident cavalliniene sunt însă frescele identificate mai târziu de Venturi, tot la Neapole: Arborele lui Iesei, într-o capelă a Catedralei²⁸¹, precum și scena care îl înfățișează pe sfântul Francisc prezentând statutul ordinului, în biserica S. Lorenzo a.

În sfârșit, mai puțin fericite au fost identificările lui Rolfs²⁸¹, care credea că a descoperit școala cavalliniană într-o frescă reprezentând minunea înmulțirii pâinilor, aflată astăzi într-o casă particulară din piața Trinità, precum și într-o pictură votivă reprezentându-l pe Mântuitor între sfinți și membri ai casei de Anjou, din refectoriul mănăstirii S. Chiara²⁸².

Până la Salerno, unde Hermanin mai descoperea noi urme cavalliniene²⁸³, și până în Quattrocento, când răsunsetul școlii romane se mai întâlnește încă în regiunea napolitană²⁸⁴, această școală, mult transformată, adesea greu de recunoscut, își mai prelungește ecourile, care la Roma s-au stins de mult e.

În ultimul timp s-a acordat o deosebită atenție și numeroaselor picturi pe lemn descoperite în diferite muzee și colecții din lumea întreagă, în care urmele școlii cavalliniene sunt mai mult sau mai puțin vizibile ²⁷. Un articol publicat nu de mult de R. Van Marle trebuie

²⁸¹ N. Rolfs: *Geschichte der Malerei Napels*, 1910, p. 33.

²⁸² Van Marle vede în prima o operă a școlii lui Giotto, iar în cealaltă, curentul lui Simone Martini. Op. cit. p. 244.

²⁸³ Hermanin, „Le gallerie nazionali italiane”, p. 101.

²⁸⁴s A. Filangieri di Candida: *Tardi riflessi dell'arte di P. Cavallini nel Quattrocento*, în „Atti dell'Accademia Pontaniana”, Voi. XXXVIII, Neapole, 1908.

menționat aici în mod special, fiindcă aduce în această privință o contribuție absolut nouă și excepțional de interesantă²⁸⁵. E vorba de curioasa infiltrație a artei cavalliniene până la Rimini, unde caracterele școlii romane se contopesc într-o formulă ceva mai modernizată, cu caracterele locale, manifestându-se până și în operele școlii lui Baronzio. Observațiile lui Van Marle nu sunt neîntemeiate. Urmele școlii romane sunt evidente în multe dintre aceste panouri. Nu sunt însă influențe cavalliniene directe, prin elevi din mediul imediat al maestrului. Caractere în special giotteschi, care se întâlnesc aproape în toate aceste picturi pline de dramatismul și de preferința narativă a maestrului florentin, ne îndeamnă să credem că această infiltrație atât de îndepărtată nu se putea produce decât prin intermediul unor discipoli ai lui Cavallini care, la Perugia și poate și în alte părți ale Umbriei, erau în contact permanent cu cel mai viu focar al giottismului: Assisi. Într-adevăr, niciuna dintre aceste picturi nu denotă o inspirație cavalliniană din epoca cea mai caracteristică a maestrului, de la S. Maria în Trastevere și de la S. Cecilia. Nici iconografia, care este în genere giottescă, nici scenariul, absolut trecentesc, amintind mai degrabă picturile elevilor de la Neapole, și nici canonul caracteristic al figurilor, mult alungite. Acestea își pierd proporțiile statuare, își pierd forța plastică, dar păstrează aceleași tipuri cavalliniene care, văzute o dată, se uită cu greu. În orice caz, nu le-am putea lua drept opere mai recente de primul sfert al secolului al XIV-lea. Artă duccentescă a lui Cavallini se strecoară în ele doar printr-o interpretare îndepărtată, care a alterat-o mult.

Notez aici cele mai importante dintre aceste picturi, renunțând la o examinare mai aprofundată în acest studiu și așa destul de extins.

285 R. Van Marle: *La scuola di Cavallini a Rimini*, „*Bollettino d'arte*”, 1921, p. 248 — 261.

Roma, Muzeul din Palazzo Venezia - Panou cu șase scene din viața lui Iisus: Nașterea, Răstignirea, Punerea în mormânt, Coborârea în Limb, învierea, Judecata de Apoi (il. 54). Atribuit de Venturi școlii lui Cavallinix, și de Van Marle școlii cavalliniene din Rimini. Este una dintre cele mai evidente interpretări trecentești ale artei lui Cavallini. Gestul plin de duioșie al Mariei, care sărută pruncul în scena Nașterii, dramatismul grupului de femei din Răstignire sau Punerea în mormânt, precum și întreaga iconografie a scenelor sunt expresii clare ale giottismului cu care era interpretată arta maestrului roman la începutul secolului al XIV-lea. Figura Mântuitorului din Judecată amintește bine pe cea a Mântuitorului de la Neapole.

Roma, Muzeul din Palazzo Venezia - Panou reprezentând Coborârea sfântului Duh, înălțarea, Punerea în mormânt, învierea, Coborârea în Limb, atribuit de Van Marle tot școlii din Rimini. Patetismul scenelor dramatice este și mai accentuat. Unele figuri, ca aceea a Magdalenei în scena Coborârii de pe cruce, amintesc de-a dreptul figuri analoge ale lui Giotto.

Roma, Muzeul creștin de la Vatican - Trei panouri; două reprezintă Răstignirea, al treilea un sfânt în fața unui personaj fără aureolă; atribuite școlii lui Cavallini, mai întâi de Venturi²⁸⁶. Sunt cele mai vizibil influențate de arta maestrului.

Veneția, Academia, nr. 26 - Panou cu șase scene: Sărutul lui Iuda, Iisus în fața lui Pilat, Ridicarea pe cruce, Răstignirea, Coborârea de pe cruce, Judecata de Apoi. Recunoscut mai întâi de Venturi, atribuit de Van Marle școlii din Rimini. Deși nu de aceeași mână cu cele două de la Palazzo Venezia, cum crede Venturi²⁸⁷, face parte

286 Ibid.

287 Vezi și L. Testi: *Storia della pittura veneziana*, Bergamo, 1909, I, p. 168.

evident din același grup. Scenele cu mulțimi agitate amintesc bine picturile de la Neapole.

— 5. Perugia, Galeria, nr. 68 - Fecioara înălțată la cer de patru sfinți, împrejur alți sfinți (il. 55). Atribuit de Venturi școlii lui Cavallini, iar de Van Marle școlii rimizeze. Este dintre panourile cele mai giottești din această serie. Sfântul din stânga sus este aproape o reproducere a figurii lui Cristos de la Padova.

Perugia, Galeria, sala relicvelor, nr. 74 - Crucifix. Atribuit școlii lui Cavallini de M. Salmi, care îl crede de mina aceluiași elev care a executat la Assisi Prinderea lui Iisus²⁸⁸. Există într-adevăr asemănări, dar Prinderea lui Iisus de la Assisi nu este o operă cavalliniană de la sfârșitul secolului al XIII-lea, cum o socotește Salmi, ci, împreună cu Plângerea lui Iisus și poate și cu alte scene, este o pictură adăugată doar în Trecento, seriei duccentești. Ele se apropie mai degrabă de picturile respective de la Neapole.

Urbino, Galeria - Aripă a unui diptic, reprezentând o Bunăvestire și o-Răstignire (il. 56), atribuită de Van Marle școlii rimizeze. Un pictor foarte mediocru, la care urmele cavalliniene sunt abia simțite. Cred că această pictură trebuie pusă în legătură mai degrabă cu Răstignirea de la Galeria din Strassburg nr. 204, pe care Van Marle o atribuie școlii lui Baronzio²⁸⁹.

Faenza, Pinacoteca - Mic panou din prima jumătate a secolului al

XIV-lea, atribuit școlii lui Cavallini²⁹⁰. Pictura nu e

288 M. Salmi: Note sulla galleria di Perugia, în „L'Arte”, 1921, p. 155 — 157.

289 Pentru aceasta din urmă, care altădată a fost atribuită lui Cavallini, vezi și H. Thode: Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania, în „ Archivio storico dell'arte”, II (1889), p. 51.

290 Eva Tea: Una tavoletta della Pinacoteca di Faenza, în „L'Arte”, 1922, p. 34—35.

lipsită de caractere cavalliniene, mai ales în partea de jos a panoului. Este însă o derivație destul de depărtată de școala romană.

München, Pinacoteca, nr. 979 - 980 - Diptic reprezentând: pe un panou. Răstignirea, Biciuirea, Calvarul și pe sfântul Francisc primind stigmatul; pe celălalt, Fecioara cu pruncul pe tron între două sfinte, Spălarea picioarelor, Judecata de Apoi. Aceste panouri catalogate de muzeu ca aparținând școlii lui Cimabue, erau încă din 1901 socotite cavalliniene de L. Douglas, care vedea în ele analogii cu picturile de la S. Cecilia²⁹¹. Venturile-a atribuit apoi epocii de bătrânețe a lui Cavallini, legându-le astfel direct de picturile de la Neapole. Van Marle le grupează în aceeași școală rimineză cu celelalte. De fapt, pictura e datorată unei alte mâini, diferită de cele precedente, dar mai asemănătoare, cel puțin în unele scene (ca de pildă Spălarea picioarelor) cu arta maestrului. Prezența lui Cavallini însuși e totuși greu de susținut. Este, ca și celelalte, o derivație giottescă a artei cavalliniene din primul sfert al secolului al XIV-lea²⁹².

Gloucester (Anglia), Colecția Sir Hubert Parry - Închinarea Magilor și Scăldarea pruncului Iisus. Panou atribuit de Roger Fry întâi școlii lui Cavallini, apoi școlii giottesce romane²⁹³, iar de Van Marle, grupului riminez. Este unul dintre cele mai interesante exemple de contaminare a stilului cavallinian cu stilul giottesc. Iconografia giottescă, precum și întregul spirit naturalist aproape profan al picturii, se îmbină cu figurile tipic cavalliniene, atât în privința tipului cât și a proporțiilor. În orice caz, acest tablou este categoric străin de grupul pe care Van Marle l-a atribuit școlii rimineze.

New York, Colecția O. Kahn - Panou cu Fecioara.

291 Cavalcaselle, loc. cit., nota Douglas.

292 Roger Fry, în „Burlington Magazine”, II, 1903, p. 118.

293 Id. în „Athenaeum”, 4 iunie 1914.

Atribuit de O. Siren lui Cavallini²⁹⁴, pe când Van Marle îl socotește de la sfârșitul secolului al XIII-lea, și nu lucrat sub influența lui Cavallini, ci aparținând probabil grupului, de asemenea roman, al lui Cosma II. Van Marle apropie și această pictură de mozaicurile de la S. Maria sopra Minerva (mormântul cardinalului Durând), sau de mozaicul ducenesc de la palatul Colonna, provenind de la S. Maria în Aracoeli²⁹⁵. De fapt, mi se pare că pictura, încă foarte bizantină, nu are niciun caracter al școlii romane. Atât Fecioara cât și pruncul mă duc cu gândul mai degrabă la școala sieneză. Asemănările cu figurile lui Duceio sunt în orice caz mult mai frapante decât cu tablourile romane menționate de Van Marle.

New York, Colecția Lehman - Panou cu scenele: Judecata de Apoi, Fecioara cu pruncul între doi sfinți, Răstignirea, Sfântul Toma d'Aquino predicând, și Nașterea. Atribuită de Van Marle școlii cavalliniene rimizeze, pictura face parte din același grup căruia îi aparține și panoul de la Urbino. Caracterele cavalliniene sunt foarte alterate și greu de sesizat.

Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Despărțirea luminii de întuneric*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura din Roma (către 1282 - 1287), Roma, Biblioteca Vaticană.

294 O. Siren: A picture by Pietro Cavallini, în „Burlington Magazine”, febr. 1918.

295 R. Van Marle: La peinture romaine, p. 227, fig. 116.



Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Jertfa lui Avraam*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura (către 1282 - 1287), Roma, Biblioteca Vaticană



V



5 Școala romană, *Facerea cerului și pământului și Construirea arcei*, fresce către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară



Școala romană, *Jertfa lui Aviaam*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

Giotto (?), *Isaac și Iacob*, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

Giotto (?), *Isaac și Esau*, frescă, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

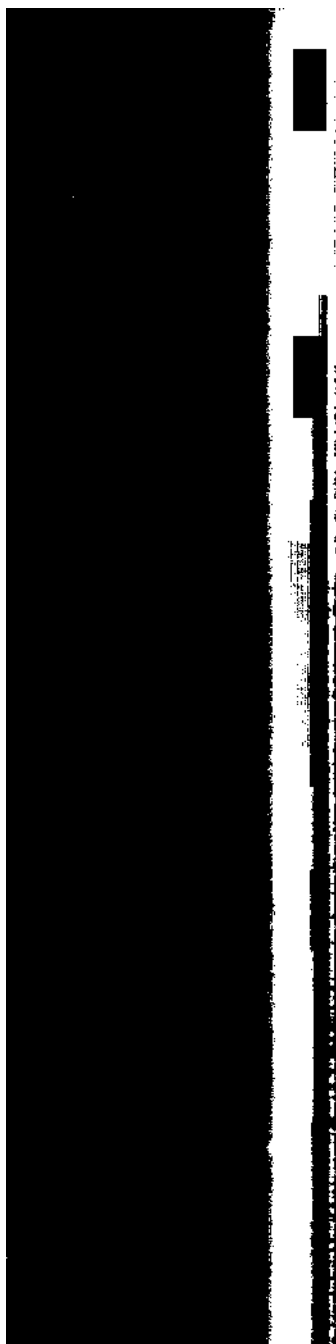


Școala romană, *Nașterea*, frescă, către 1291, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară

Școala romană, *Sărutul lui Iuda*, frescă, către 1291, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară

— Școala-romană &, *Plângerea lui Cristos*, frescă, către 1297, Assisi, Basilica San Francesco, biserica superioară

— Giotto, *Visul lui Inocențiu al XIII-lea*, frescă, către 1297, Assisi - Tilica San Francesco, biserica superioară





Philadelphia, Colecția I.G. Johnson - Panou reprezentând închinarea Magilor. Pe vremea când pictura făcea parte din colecția Sterbini, a fost atribuită de Venturi lui Segna di Bonaventura²⁹⁶. Mai târziu, Berenson a indicat-o drept operă din școala cavalliniană²⁹⁷. Van Marle a atribuit-o și el pe-drept școlii lui Cavallini, remarcând particularități iconografice care nu se pot întâlni decât în panoul analog de la Gloucester²⁹⁸. În orice caz, pictura are asemănări evidente cu stilul lui Cavallini, deși pictorul este destul de mediocru.

Am citat din picturile atribuite acestei școli numai pe acelea care prezintă caractere mai apropiate de arta maestrului roman. Ele rămân însăelemente cu totul secundare pentru cunoașterea acestei arte. O școală de pictură pe panouri, în mediul apropiat al maestrului, nu poate fi în niciun caz dovedită numai cu aceste exemplare. Ele pot dovedi însă atât răspândirea destul de largă a influenței fie și indirecte a școlii cavalliniene în prima jumătate a secolului al XIV-lea, epocă probabilă a mai tuturor acestor picturi, cât și iminenta contopire a caracteristicilor acestei școli cu giottismul.

Încheiere

La sfârșitul acestei cercetări, în care activitatea lui Cavallini a fost urmărită pas cu pas în dezvoltarea ei cronologică, să ne întoarcem la problemele cu care am început acest studiu. Ne apare o nouă interpretare a artistului roman, care îngăduie poate o mai bună înțelegere a personalității sale destul de complexe, între florentinismul explicației lui Vāsari și tenta romană a

296 A. Venturi: *La raccolia*; Sterbini, în „L'Arte”, 1905, p. 422.

297 B. Berenson: *A Nativity and Adoration of the School of Pietro Cavallini in the Collection of Mr. John G. Johnson*, în „Art in America”, 1913, p. 17. Idem: *Catalogue of a Collection of paintings and some art objects: Italian painting*, Philadelphia, 1913, nr. 116.

298d R. Van Marle: *La peinture romaine*, p. 245—246, fig. 132. ^ ^

teoriei moderne asupra lui Cavallini, cercetările de amănunt ne-au dovedit că este posibilă și o altă interpretare, oarecum intermediară, în care destinul întregii școli romane ar găsi poate o explicație mai logică.

Cavallini este ultimul mare reprezentant al tradiționalismului oficial, care fusese atâta vreme baza artei romane. În acest caracter dominant al artei sale stă întreaga explicație, atât a personalității lui artistice, cât și a școlii reprezentate de el.

Un tradiționalism dublu. Prin el, artistul era legat și cu bizantinismul²⁹⁹ cultivat de atâta timp în basilicile romane, și cu spiritul mai vechi al artei romane, care se păstrase în tot evul mediu ca o amintire îndepărtată a clasicismului de odinioară. Acest spirit clasic, pe care îl întâlnim în secolele III și IX, manifestat în splendide exemplare la S. Maria Antiqua din Forul roman, și care nu avea să fie părăsit cu totul nici în timpul celei mai întunecate decadente a artei, cunoștea în secolul al XIII-lea o adevărată reînviere. Școala mozaicarilor locali, care umpleau Roma și bisericile din împrejurimi cu mozaicuri și fresce unde rămășițele vechilor lucrări din secolele IV, V și VI rerău doar refăcute și întregite în noi ansambluri, trebuia să fie, firește, o școală a acelui tradiționalism prin care biserica însăși își manifesta permanența formelor sale. Cavallini nu aducea nicio revoluție împotriva acestui spirit. Discipol al măștrilor cărora le fusese încredințat atâta vreme fastul bisericilor din Roma, unindu-și și el penelul cu al lor, când le completa sau le refăcea picturile, ca în tinerețe la S. Paolo, rămânând apoi continuu în slujba acelei oficialități prea puțin dispusă la reforme, era firesc să-și formeze propria personalitate în sensul acelei tradiții care constituise atâta vreme gloria artei romane. Întreaga

²⁹⁹ Toesca are meritul de a fi insistat cel mai mult în ultimul timp asupra elementelor bizantine din opera lui Cavallini, înainte de a ajunge să-și desăvârșească personalitatea. Vezi Storia, p. 98 1.

lui tinerețe, până către 1290, nu va însemna altceva decât această neîncetată căutare de sine în limitele vechilor formule. Nici contactul cu Cimabue n-avea să marcheze o contrazicere a acestui spirit. Florentinul însuși avea să sufere influența Romei, învățând din arta vechilor bazilici acea forță plastică ce va aduce picturii sale măreția scenelor de la Assisi. Cimabue adăuga însă acestei plastici propriul său temperament, în care se afla forța unei mari personalități. De aceea, Răstignirea de la Assisi avea să fie ceva mai mult decât o operă romană. Temperamentul lui reformator se manifesta în tragismul extraordinar al contorsiunii lui Iisus pe cruce, care în artă nu mai fusese întrezărit de nimeni până la el.

Asemenea frământări lăuntrice rămân însă străine de arta lui Cavallini, care era numai echilibru și seninătate. Demnitatea gravă și ceremonioasă a sfinților lui te duce cu gândul la arta imperială a Romei de altă dată, care nici ea nu își îngăduise mai multă pasiune în exprimare și nici nu alunecase spre atitudini și volubilități necontrolate. Solemnitatea clasică, drapată în togă și monumentală, își găsea astfel un nou interpret, care avea să reînvie tot ce făcuse într-o vreme prestigiul artei romane. El era deci departe de a fi un revoluționar. Cavallini trăia cu același sentiment care de mai bine de o mie de ani nutrea mereu arta pagina și creștină din Roma. Sentimentul acesta ce renăștea cu precizări și limpeziri nemaîntâlnite până atunci, avea să-i ducă până la canonul artistic prin care arta sa câștiga amploarea unei adevărate concepții cultivate conștient și îndelung. Descoperirea pe care în sculptură o făcuseră pisanii, îi revenea în pictură lui Cavallini. Și, firește, arta romană de pe vremuri nu îi putea vorbi mai convingător și mai clar decât prin sculpturile pe care desigur le mai întâlnea încă la fiecare pas în Roma. Era o anticipare a uneia dintre cele mai fecunde inspirații ale Renașterii, la care el ajungea nu pe căile ocolite ale

umanismului literar, ci prin cea mai pură și mai directă intuiție artistică. Toată pictura lui este plină de această viziune sculpturală și monumentală, care va deveni caracteristica întregii școli romane. Iar această inspirație directă din izvoare clasice, avea să accentueze desigur și mai mult solemnitatea gravă pe care spiritul său o preferase întotdeauna.

Cavallini ajungea astfel treptat la o formulă personală, prin care spiritul său reflexiv rezolva toate problemele estetice ce i se puteau prezenta. La apogeul artei, corpul omenesc, din care, ca și artiștii din antichitate, el își făcuse problema centrală, nu mai avea pentru el nicio taină. Canonul pe care îl descoperise îi dădea acum posibilitatea unui relief minunat, și acea vigoare de concepție pe care am urmărit-o în operele sale mai importante. Pictura lui era imaginea în racursiu colorat a plasticii omenești văzută sculptural. Plastica aceasta putea varia la infinit tipurile pe care le reprezenta, dar nu avea să se transforme în esență. Era doar o problemă pusă, și pur și simplu rezolvată. Soluția consta în una din acele formule universale, pe care probleme noi nu le mai pot modifica. Operele de la S. Cecilia aveau să fie, în această privință, rezumatul și sinteza întregii arte cavalliniene.

Dar în formula aceasta, oricât de fericită, era inclus și germenul unei sterilități fatale. La bătrânețe, Cavallini însuși avea să-i simtă efectul, împreună cu toată școala formată în jurul lui. Arta, care e nutrită numai de sentiment, moare odată cu formulele. Iar formula cavalliniană nu era nici măcar o formulă esențial picturală, pe care temperamentul proaspăt al altuia ar fi putut-o întineri. Viziunea plastică, aprofundată până la acea formă sculpturală pe care i-o dăduse Cavallini, putea fi creatoare numai pentru virtuozitatea maestrului, iar această virtuozitate avea să piară cu el. Școala lui reținea doar

formulele, în care spiritul acum modificat nu-și mai găsea posibilități creatoare. Degenerarea avea deci să vină destul de curând și, firește, moartea nu putea întârzia.

Ivirea lui Giotto la Roma va precipita această decadentă. În fața spiritului absolut străin de formule al florentinului, străin de sugestiile artei oficiale ce domina atât de stăruitor la Roma, și orientat către realismul viu și fecund al inspirației aproape profane, care dădea artei toscanului un accent atât de revoluționar, arta lui Cavallini, rece și solemnă, limitată la regulile unei formule estetice, în care raționalismul se simțea până în ultimele elemente, apărea asemenea unei academii, ajunsă fără îndoială la înalte virtuți, dar căreia îi lipsea izvorul viu al unui contact permanent cu realitatea. Este greu de precizat când a devenit mai acută această încrucișare antagonică între cele două spirite. Dar e probabil că, la venirea lui Giotto la Roma - care s-a putut petrece către 1300 - Cavallini își crease la S. Cecilia opera definitivă. În orice caz, până atunci nici pictura romanului, nici aceea a toscanului nu dovedesc vreun contact activ prin care tendințele lor total opuse să apară oarecum contaminate. Dar cam de la 1300 datează frescele de la S. Maria în Cappella și de la S. Maria în Aracoeli, pe care le-am examinat, și unde încep să se resimtă formele giotteschi. Școala romană cedează de la prima întâlnire. Arta lui Cavallini, atacată mai întâi în formele ei, care-și pierdeau forța robustă, masivă, sculpturală din canonul de la

S. Cecilia, avea să fie atacată apoi și în spirit, până la destrămarea completă pe care am văzut-o la Neapole. Cum va fi suportat Cavallini însuși lupta aceasta, e mai greu de judecat. Între picturile sale romane din 1300 și ultimele urme lăsate la Neapole este un mare lapsus, care nu ne mai îngăduie să judecăm această metamorfoză decât prin operele elevilor săi. Toscanizarea este însă totală. După 1325, întreaga școală romană poate fi considerată ca și

dispărută. Ultimele ei reflexe, care nu mai sunt nici măcar localizate la Roma, nu caracterizează în niciun caz nimic esențial din ceea ce alcătuiuse altă dată spiritul acestei școli.

Giottismul nu putea deci să fecundeze spiritul roman. Influența antichității, de care arta romană nu se va putea elibera de altfel nici în alte împrejurări, fusese înlăturată pentru moment, dar nu înlocuită. Căci renunțarea la acea monumentalitate plastică, în care nu simpla viziune a unui artist, ci întregul temperament al unei școli își găsea o condiționare prelungită, ar fi însemnat renunțarea la toate posibilitățile oricărei creații artistice. Roma n-a creat decât plastic și monumental. Iar prin giottism, această viziune devenea imposibilă. Școala romană își pierduse astfel semnificația cea mai esențială. În acest fenomen cu totul intern și esențial, ni se pare că stă explicația eclipsei artistice a Romei din secolul al XIV-lea, și nu în condițiile prea exterioare și puțin convingătoare ale scăderii importanței sale politice prin transferarea papilor la Avignon.

Plecarea papilor de la Roma n-a suprimat de altfel activitatea artistică din oraș. S-a continuat fără întrerupere executarea unor lucrări importante dirijate chiar de papii de la Avignon. Incendiile de la Lateran, Jubileul din 1350, călătoriile lui Urban al V-lea și Grigore al XI-lea la mormântul sfântului Petru au prilejuit înseninate lucrări. Dar artiștii folosiți, în mare parte florentini, n-au mai avut nicio legătură cu școala romană, atât de activă în Duccento. Imediat după plecarea lui Cavallini la Neapole (1308) nu mai apar nume romane în rapoartele de cheltuieli ale lucrărilor papale. S-ar zice că la Roma nu existase niciodată o școală de pictură. În 1307, de pildă, după incendiul de la Lateran, Clemente al V-lea trimitea sume importante și, cu concursul lui Gaddo Gaddi, repara în 1308 bazilica, pe care cu douăzeci de ani înainte o

împodobise Torriti. Gaddi a lucrat apoi și la alte biserici romane, pe care Vāsari le amintește amănunțit: la S. Pietro, mozaicurile de pe fațadă și din interior, ca și mozaicurile fațadei de la S. Maria Maggiore; iar arhitecturile giotteschi ale lui Gaddi, care se mai pot vedea și astăzi în mozaicurile de la S. Maria Maggiore, prevestesc arhitecturile cavalliniene de la Neapole. Apoi, Stefano Fiorentino lucra la

S. Pietro și la Aracoeli, unde se continua și construirea scării monumentale. Giottino lucra și el la Aracoeli, la Lateran și la Palatul Orsini, unde picta într-o sală o frescă cu oameni iluștri. Nu lipseau nici sienezii, ca Pietro Lăurăți și Simone Martini, care lucrau pe urmele lui Giotto la S. Pietro. A fost o perioadă destul de activă și nu numai în primul sfert al secolului, ci și mai târziu. Astfel, către mijlocul secolului s-au executat fresce noi la Ospedale del Redentore lângă Lateran, clădit de cardinalul Giovanni Colonna, pe când în a doua jumătate a secolului. Urban al V-lea și Grigore al XI-lea reluau cu deosebită sârguința lucrările de la Vatican și de la Lateran, care doar în timpul lui Inocențiu al V-lea au fost lăsate în părăsire. X. Registrele rămase din timpul lui Urban al V-lea, din 1369, privitoare la lucrările de restaurare la două capele din A-tican, au scos la lumină numele a 24 de pictori, dintre care niciunul nu este roman. Principalii sunt toți florentini: Giotto di Stefano (Giottino), Giovanni Gaddi și arhipresbiterul Giovanni; ceilalți sunt florentini sau străini de Roma: Agnolo Gaddi, Giovanni Auri, Giovanni da Montepulciano, Bartolomeo da Siena și încă 17 pictori, ale căror nume apar pentru prima dată³⁰⁰. Toate acestea dovedesc un lucru foarte important, și anume că secolul al XIV-lea nu este un secol de totală părăsire a artelor la Roma. Dimpotrivă, lucrări destul de numeroase și

300 Vezi documentele în Cavalcaselle: A history etc, Voi. II, p. 187—188, notele.

importante erau în măsură să hrănească corporații întregi de artiști, care însă trebuiau să fie căutați în altă parte. Roma nu mai avea niciunul. Florentinii le luau locul pretutindeni, înlocuindu-i cu prisosință pe artiștii romani. Mutarea papilor de la Roma nu era deci un eveniment atât de grav pentru condițiile artistice ale Urbei; răul era mult mai adânc și se manifesta în însuși spiritul acelei arte locale pe care am urmărit-o până aici, și care în orice circumstanțe era fatal să sucumbe în concurența decisivă cu inovatorul spirit florentin ce invadea întreaga Italie. Iar acest spirit era însăși Renașterea, pe care tradiționalismul prea oficial de la Roma nu o putea urma.

Am restrânge însă prea mult sensul artei romane dacă am limita-o doar la ceea ce crease în bisericile mari acest spirit oficial și tradițional. Renașterea își găsisse anticipații, dintre care unele destul de elocvente, și la Roma unde, alături de arta oficială, se dezvoltă încă din secolul al IX-lea o artă mai populară și mai naivă cu caractere noi. S-au făcut studii detaliate asupra numeroaselor cicluri de fresce narrative care umpleau bisericile romane mai mici și bisericuțele de țară din jurul Romei. Se manifesta în ele o imaginație ingenuă, vie, în contact cu realitatea, având calități pe care arta oficială le pierduse de multă vreme. Pictori umili, puțin cunoscători ai canoanelor, și pe care ignoranța îi silea să fie creatori, căutând în viața de toate zilele expresiile pe care nu le puteau scoate din reguli, înșiruiau în porticuri sau pe pereții bisericilor povestiri cu martiri și povestiri evanghelice, care trebuiau să fie elocvente pentru oamenii simpli cărora le erau destinate. Realismul pătrundea astfel în pictură, inventa mișcări ingenioase, dar în special regenera inspirația cu sentimentul viu, nemeditat, de care era stăpânit artistul. Înălțarea de la S. Clemente, din secolului IX-lea, a fost una dintre primele manifestări surprinzătoare ale genului, iar în secolele următoare i s-au

adăugat numeroase monumente, accentuând tot mai mult acest curent artistic pe care succesul îl făcea necesar. La S. Urbano alia Caffarella, pe la începutul secolului al XI-lea, un întreg ciclu evanghelic, continuat cu vieți de sfinți, zugrăvea în chipul cel mai popular Patimile Domnului și inventa pe de-a-ntregul iconografia caznelor sfintei Cecilia și ale sfântului Urban, martirii preferați ai romanilor³⁰¹. În a doua jumătate a aceluiași secol, frescele de la bazilica inferioară S. Clemente vor povesti, cu mai multă artă, dar nu cu mai puțin sentiment, tot fapte din viețile sfinților, iar frescele din porticul de la S. Lorenzo fuori le mura, de la mijlocul secolului al XIII-lea, introduceau un realism și mai marcat, inspirându-se uneori chiar din viața cavaleriească a timpului. Acest curent, care se poate întâlni mai cu seamă în secolul al XIII-lea pretutindeni în pictura neoficială din Roma³⁰², avea chiar un maestru contemporan cu Cavallini, care rezuma în mod excepțional întregul sens al acestei arte populare: Magister Conxolus din Subiaco.

Nu s-a arătat încă suficient cât de mare este contrastul între Conxolus – în care își găsea expresia toată arta romană populară – și arta oficială a lui Cavallini. Dimpotrivă, o tendință preconcepută de a găsi cu orice preț la Roma preludiul Renașterii, i-a făcut pe critici să vadă cel mai strâns raport între manifestările acestor doi artiști. Eroare gravă. Conxolus lucra de fapt în cel mai adevărat sens al Renașterii trecentiste, și este poate cel mai însemnat precursor al artei lui Giotto. Același spirit îi anima pe amândoi – mai cultivat și mai doct la Giotto – mai naiv și mai proaspăt la Conxolus. Un instinct la fel de

301 Pentru aceste fresce și curentul pe care îl reprezentau, vezi Al. Busuioceanu: *Un ciclo di affreschi del sec. XI: S. Urbano alia Caffarella*, în „*Ephemeris Dacoromana*”, 1924, p. 1—65.

302 Observații prețioase asupra acestui curent în pictura romană se află în recentul studiu al lui Hermanin: *Il maestro romano di Giotto*, p. 152 și urm.

ingenuu îi împingea la creații în care observația realistă și vina narativă nu mai erau înfrânate de atitudinea rece oficială. Apropierea este atât de mare, încât a putut lesne înșela cercetarea, de altfel destul de expertă în arta lui Giotto, a unui critic ca Zimmermann, care a ajuns chiar să-i atribuie florentinului picturile de la Sacro Speco³⁰³. Iluzia lui Zimmermann a fost fără îndoială prea puțin controlată. Ea este totuși semnificativă; iar un observator atent va putea găsi, de fapt, mai multă asemănare între ciclul din viața sfântului Francisc din Assisi și scenele din viața sfântului Benedict de la Subiaco, decât între oricare pictură de Giotto și arta încă arhaică, bizantinizantă, a lui Cavallini.

Totuși, lucru ciudat, acest remarcabil Magister Conxolus era originar nu din Florența, ci din Roma, aceeași Romă unde îi erau contemporani Cosmați: și elevii lor, un Torriti, un Rusuti, un Cavallini. Există așadar ceva revoluționar și la Roma, un germen al acelui spirit pe care ignoranța îl făcea și mai liber, și căruia i-a lipsit doar geniul pentru a deveni triumfător. Magister Conxolus reprezenta acest spirit cu toată simplitatea și naivitatea lui de pictor rustic. Prin urmare, afirmația lui Hermanin, care a găsit afinități stilistice între Conxolus și Cavallini, a fost o eroare, deși i-a înțeles atât de bine pe fiecare dintre ei. Cele două curente romane reprezentate de aceștia sunt atât de profund despărțite, încât n-ar trebui să încapă nicio confuzie. În ele se manifestau două mentalități perfect antagonice, căutând căi diferite. Erau chiar pe punctul de a și le găsi – mai mult sau mai puțin perfecte – când irezistibilul șuvoi al florentinismului le-a înghițit pe amândouă, contopindu-le în acea exprimare predominantă

303 Zimmermann, op. cit. p. 259. Asupra lui Conxolus vezi și H. Thode: Franz von Assisi; Cavalcaselle: Storia, 1866, Voi. I, p. 134; Strzygowski: Cimabue; R. Van Marle: La peinture romaine, p. 200 și urm.: dar în special Hermanin, în lucrarea: / monasteri ai Subiaco, Roma 1904, Voi. I, p. '461-485.

a artei din Trecento, giottismul²⁹.

O sută de ani mai târziu, când până și la Florența giottismul epuizat ceda locul inspirației umaniste din Quattrocento, doi pictori, florentini fără îndoială, dar care cunoscuseră Roma, aveau să regăsească, cu destulă genialitate pentru a crea o nouă revoluție, vechea formulă plastică descoperită altă dată de Cavailini și pierdută apoi atâta vreme. În capela Brancacci de la Florența, întâi Masolino, apoi Masaccio, se întorceau la idealul sculptural al apostolilor de la S. Cecilia. Figuri cu aceeași față pătrată și cu aceeași vigoare leonină, cu staturi pe care expresiile de forță concentrată și severă păreau să le facă și mai înalte, se detașează învăluite în veșminte antice, adânc modelate, ca într-o materie plastică. În ele se anunța o nouă intuiție artistică, o intuiție pe care Florența nu o mai cunoscuse, dar care acum i se impunea dintr-odată irezistibil. Umbra lui Giotto rămânea departe, cu mult depășită de noua semnificație pe care cei doi artiști o dădeau picturii aproape pe neașteptate. Din revoluția profundă a maestrului trecentist rămânea câștigată acea totală libertate iconografică ce îngăduia acum crearea continuă de noi tipuri și interpretări ale scenelor sacre, și mai rămânea întoarcerea definitivă către natură, care însemna nu numai aprofundarea imaginii în cadrul realității în care era introdusă, ci și expresia ei de umanitate, prin realismul tot mai accentuat al acțiunilor reprezentate. Dar transformarea completă a picturii către un sens ce devenea tot mai modern necesita încă un element pe care giottismul nu izbutise să-i creeze: *elementul-om*, care alimentase toată arta antichității, iar apoi, pierdut pentru multă vreme, avea să fie regăsit încetul cu încetul. Nu este vorba doar de chipul și de gestul uman; acestea au fost găsite și de Giotto, care le transmisese tuturor contemporanilor săi. Realismul expresiilor giotteschi era însă mai degrabă exterior, redat

prin atitudini de durere excesivă, sau prin naive detalii episodice ale vieții. Plastica omului însă - corpul - și expresia lui lăuntrică - sufletul - trebuiau căutate încă, iar descoperitorul lor avea să fie în pictură creatorul celui umanism care rezuma tot sensul întregii Renașteri.

Iată, într-adevăr, revoluția celor doi florentini. Pentru prima oară după atâta timp, corpul omenesc și expresia lui lăuntrică erau definitiv redobândite în artă. Figurile severe, cu priviri adânci și cu atitudini care își prelungesc lăuntric semnificația, sunt proiectate în cadrul acestor fresce cu o forță de realizare care le dă ceva statuar, parcă de totală materialitate; trupurile înalte, viguroase, conturate în proporții fără cusur, studiate metodic după realitate, se detașează din planurile succesive ale picturilor cu acea cvadratură puternică ce vorbește pe dată de un canon bine studiat. Aminteau de vechile sculpturi romane, dar poate și mai mult de apostolii lui Cavallini de la S. Cecilia. După o sută de ani, vechea tradiție clasică, trecând peste giottismul care îi întrerupsese firul, și-i regăsea, de data aceasta definitiv. Iar relația dintre Masolino, Masaccio și Cavallini, care nu a fost încă studiată de nimeni, nu e lipsită de posibilități³⁰. Cei doi florentini fuseseră într-adevăr la Roma - despre Masolino, Vāsari asigură că „pentru a studia” \ despre Masaccio „pentru a învăța și a-i depăși pe ceilalți” - într-o vreme când picturile lui Cavallini existau încă și admirația populară le aureola cu prestigiul unor miracole. Știm din documente sigure că în 1420, Masolino, care avea atunci 37 de ani, s-a dus la Roma, unde a și executat cunoscutele fresce de la S. Clemente; lucrările lui la capela Brancacci din Florența aveau să înceapă doar cu trei ani mai târziu, în 1423. De la Masolino va fi învățat noua artă și Masaccio, care îl ajutase la S. Maria del Carmine; dar în 1428 avea să plece și el la Roma pe urmele maestrului său. Aceasta se întâmplă nu mult după călătoria lui Ghiberti, primul

descoperitor și admirator al operelor lui Cavallini și, totodată, dacă e să-i credem pe Văsari, maestrul lui Masolino.

Există oare, într-adevăr, un contact direct între opera pictorului roman și noua școală inițiată de cei doi pictori florentini la capela Brancacci? Entuziasmul lui Ghiberti pentru Cavallini a avut vreo influență hotărâtoare în orientarea lor? Iată o problemă care ar merita toată atenția. În ce mă privește, nu mă îndoiesc de legătura stilistică dintre picturile lui Cavallini și ale celor doi florentini. Umanismul pictural al lui Masolino și Masaccio trebuie să fi avut măcar o anticipație în concepția picturii cavalliniene. Roma duccentescă n-a rămas deci lipsită de orice legătură cu Renașterea. În orice caz, era o altă perioadă a Renașterii, dincolo de aceea cu care s-a căutat în genere o relație. Umanismul quattrocentesc putea să-și găsească izvorul inspirației în Roma clasicismului și a tuturor vestigiilor antice, mult mai firesc decât arta atât de revoluționară și populară din Trecento. Va trebui să-i sărim pe Giotto și mai bine de o sută de ani de giottism, pentru a regăsi cu adevărat fecunditatea școlii cavalliniene, dispărută atât de brusc în Trecento. Era prima oară când școala romană își găsea o prelungire și la Florența. Idealul antic, redobândit definitiv în artă, făcea inteligibilă viziunea clasică și sculpturală a Romei. Această viziune va putea fi acum îndelung urmărită în pictura italiană, chiar și după Masaccio. Mai târziu, un alt florentin trecut pe la Roma, și care ar fi singur de ajuns pentru a da acestei cetăți a clasicismului prestigiul de eternitate – Michelangelo – nu va face nici el altceva decât să ducă până la cea mai înaltă expresie aceeași irezistibilă viziune plastică, rămânând sculptor și în pictură.

Apendice I

Profit de această ocazie pentru a vorbi în treacăt și de o altă frescă duccentescă, necunoscută până acum și

care, transpusă pe pânză, se afla în urmă cu câțiva ani în aceeași bisericuță din Trastevere³⁰⁴, S. Maria în Cappella, despre care am mai vorbit. Tabloul este proprietatea casei Doria Pamphili, și a trebuit să cer să mi-l coboare dintr-un pod al palatului Doria ca să-i fotografiez (fig. 57).

De dimensiuni nu prea mari (1, 06 x 1, 32), foarte deteriorat, dar deloc retușat, este extrem de interesant pentru stilul care ține evident de acea epocă precavalliniană din care există atât de puține exemple la Roma. Subiectul este Fecioara cu pruncul între sf. Ioan și sf. Francisc. Mai arhaic decât cealaltă frescă pe care am văzut-o în aceeași biserică, nu o mai reprezintă pe Fecioară șezând pe un tron cu spătar înalt ci, după moda bizantină, pe un scaun fără spătar!

acoperit cu o pernă, totul încadrat într-un oval purpuriu. Nimburile galbene și I

tivite toate cu câte două cercuri, alb-albastru sau alb-roșu, nu mai sunt în relief;

Iar urmele inscripției care se mai zăresc deasupra sfântului Francisc nu indică nici măcar vreun caracter semigotic. Caractere arhaice nu mai puțin evidente prezintă de altfel și culorile. Conture în roșu închis, umbre verzui, lumini albe.

Sub culoarea fețelor, acea *membrana* folosită pentru carnație de toți pictorii medievali, se întrezărește stratul de verde, *prasinus*, care servea totdeauna drept preparație pentru culorile transparente³⁰⁵. În sfârșit, pe obrajii sfinților Ioan și Francisc se mai pot vedea petele roșii, caracteristice atât pentru frescele cât și; pentru miniaturile din secolele XI - XIII. Nu mai sunt rotocoalele

304 Dintr-o inscripție zgîriată în colțul din dreapta jos al frescei, conținând în chip de iscălitură un nume și data de 23 februarie 1652, am putea, cred, deduce ca atunci a fost transpusă fresca pe pânză.

305 Teophilus Presbyter: *Diversarum artium schedula*, Liber primus, Paris, 1843, p. 110 și urm.

cu conture precise, cum se făceau de obicei și în secolul al XII-lea, ci pete de culori estompate, ale căror margini se contopesc treptat cu culoarea carnației³⁰⁶.

BbKu”.

Școală romană din Duccento. Iconografia sfântului Francisc ar fi de altfel suficientă pentru a o dovedi. Tânăr și fără barbă, sfântul e zugrăvit după tipul pe care numai Roma i-l dăduse³⁰⁷. Iar stilul întregului tablou dovedește același lucru prin toate amănuntele. Capete rotunde cu ovaluri pline și viguroase, purtând amprenta unui nobil canon statuar, care în aceste proporții armonioase ale figuilor a supraviețuit unei arte dispărute, apoi acele tipuri familiare tuturor pictorilor romani din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. De la Fecioara meșterului Conxolus din Subiaco și până la mozaicurile cosmatești sau cavalliniene nu vom întâlni, într-adevăr, decât variante ale acelorași tipuri.

Cine ar putea fi autorul acestei fresce? Greu de spus. Desenul este ceva maleabil decât maniera rustică a lui Conxolus. Urme cavalliniene sau cimabuești nu există încă. Ne aflăm desigur înainte de 1270, dar nu înainte de 1250. Este vremea măștrilor cosmatești, titlu generic sub care includem de obicei anonimatul tuturor pictorilor romani din acea vreme. Unuia dintre acești anonimi din al treilea sfert al secolului al XIII-lea, care reflectă încă pictura tradițională romană, trebuie să-i atribuim desigur această frescă.

Apendice II

Pe când corectam șpalturile acestui studiu, distinsul cercetător austriac dr. Robert Eisler mi-a furnizat o foarte interesantă indicație, punându-mă pe urmele unei copii contemporane a faimoasei fresce de la Aracoeli, pierdută

306 W. de Grieneisen: Sainte Marie Antique, Roma 1911, p. 158.

307 P. Vittorino Facchinetti: Iconografia francescana Milano, 1924, p. 36 și urm.

de atâta vreme. Un document original din 1285, publicat în 1740 de Murători³⁰⁸ și conținând chiar versiunea poetică, a legendei lui Octavian cu Sibila, pomenea și de fresca de la S. Maria în Aracoeli, fără a indica însă drept autor pe Cavallini. Codicele mai conținea o miniatură, copie după acea frescă, miniatură reprodusă de Murători într-o gravură foarte slabă, din care s-ar putea deduce totuși măcar dispozitivul general al scenei.

Aceasta era împărțită în două planuri. Jos, o arhitectură ca un arc triumfal cu mai multe etaje, reprezentând poate poarta unei cetăți sau a unui palat, își fata căreia, de o parte și de alta, Octavian și Sibila aiata cu un gest către Fecioara din planul superior. Aceasta e zugrăvită într-un oval, șezând cu pruncul în poală, înconjurată de îngeri și nori. Gravura nu ne poate spune nimic în privința stilului. Arhitectura pare destul de arhaică și nu prezintă niciun element gotic. Ar corespunde foarte bine stilului roman din secolul al XIII-lea, dar veșmintele personajelor par mai degrabă inventate de gravorul modern. Doar originalul ne-ar putea spune mai mult.

Originalul există. Dr. D. Fava, directorul Bibliotecii Estense din Modena, a avut amabilitatea să mă informeze ca în acea bibliotecă există încă codicele publicat de Murători, catalogat sub: cod. lat. 461 și indicat de catalogul Expoziției permanente la Nr. 17. La fila 92 se află într-adevăr o miniatură cu Sibila care îi arată lui Octavian pe pruncul Iisus. Nimeni n-a luat în seama această miniatură, a cărei excepțională importanță este evidentă. Nu numai că avem în ea singura reproducere contemporană a unei opere de artă de atâta timp pierdută, dar este totodată și cel mai vechi document iconografic al acestei legende atât de caracteristică pentru Roma

308 Muratori, *Antiquitates italiene medii aevi*, voi. III, p. 880 B. Vezi și Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, voi. VIII, p. 1069 și urm.

medievală. Într-un articol publicat în 1906, în „Ausonia”³⁰⁹, Lionello Venturi a enumerat toate vechile ei reprezentări pe care le cunoștea³¹⁰. Niciuna nu este însă mai veche decât miniatura amintită, care ar putea fi considerată o variantă a adevăratului izvor iconografic al acestei legende.

Aflându-mă, din păcate, departe de Italia, nu am putut obține reproducere fotografică a miniaturii. Deci, nu aş putea spune nimic despre caracterul ei stilistic. Data miniaturii (1285) ne-ar îngădui să admitem presupunerea că fresca de la Aracoeli ar fi o operă a lui Cavallini. S-ar putea ca Vāsari să fi avut o dată dreptate. Dar n-ar fi imposibil nici ca miniatura să fie reproducerea unei fresce mai vechi, comemorând legenda de care era legată zidirea bisericii. În orice caz, aceste presupuneri n-ar putea fi controlate suficient decât printr-o examinare directă a miniaturii înseși, sau măcar a reproducerii ei fotografice.

O MINIATURĂ INEDITĂ DIN SECOLUL AL. XIIL – LEA
31 REPRODUCÂND O OPERĂ PIERDUTĂ A LUI PIETRO
CAVALLINI³¹¹

Vāsari, enumerând operele atribuite lui Pietro Cavallini, insistă în mod special asupra uneia din ele, pe care o consideră drept cea mai importantă: fresca de pe

309 Lionello Venturi: Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla tiburtina, „Ausonia”, An. I, p. 95—95. .

310 L. Venturi citează următoarele reprezentări: un mic panou trecentesc la Muzeul din Stuttgart (Nr. 465), citat și de Cavalcaselle, Storia, 1887, I, d. 286; un basorelief decorînd un arc care închide altarul din vechea biserică Aracoeli, opera unui rudimentar sculptor roman, poate de la sfîrșitul secolului al XIII-lea sau începutul secolului al XIV-lea (citat și de P. Casimiro Romano, 'Memorie, p. 161); gravura publicată de Muratori. Miniatura de la Biblioteca Estense nu era încă cunoscută de Venturi și a rămas pînă acum inedită.

311 Pentru toată această problemă a se vedea: Al. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura -romana del Duecento e del Trecento, Apendice II, în „Ephemeris Dacoromana”, III, 1925, p. 405-406.

bolta corului de la Santa Maria în Aracoeli, reprezentând Sibila tiburtină cu împăratul Octavian: „Dar cea mai bună operă făcută de el în acel oraș a fost în biserica Aracoeli pe Capitoliu; unde a pictat în frescă pe bolta absidei mari pe Maica Domnului cu pruncul în brațe, înconjurată de un cerc de soare, iar jos, împăratul Octavian adorându-l pe Iisus Cristos, pe care i-l arată Sibila Tiburtină; care figuri s-au păstrat mult mai bine decât celelalte în această operă, pentru că acelea care se află pe bolți sunt mai puțin atinse de praf decât cele care se fac pe fațade...”³¹². Din păcate, toate picturile din corul bazilicii aracoeliene aveau să dispară curând după ce Vāsari scrisese aceste rânduri. În 1575, importante lucrări de restaurare au modificat întregul cor al bazilicii, iar în 1565, Niccolò Trometta din Pesaro a fost însărcinat să execute aici noi picturi³¹³. Scena descrisă de Vāsari pare să fi existat totuși încă în secolul al XVII-lea, căci Baldinucci afirmă că în 1659 ea putea fi văzută într-o lunetă din refectoriul mănăstirii³¹⁴. După această dată, fresca dispare definitiv.

Frecvente erori ale. lui Vāsari în privința operelor atribuite lui Cavallini, precum și tăcerea păstrată în această privință de Ghiberti – principala sursă referitoare la maestrul roman – au dus chiar la îndoiala că această operă ar aparține într-adevăr lui Cavallini. Ea a fost de aceea uitată încetul cu încetul, sau neglijată chiar de istoricii de artă.

O întâmplare fericită ne-a pus pe urmele unei copii contemporane a faimoasei fresce. Dr. Robert Eisler mi-a atras acum câțva timp atenția asupra unui document publicat în 1740 de Murātori, care menționa fresca de la

312 Vasari: *Le vite*, ed. Milanesi, 1878, Voi. I, p. 539.

313 P. Casimiro Romano: *Memorie storiche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli*, Roma, 1736, p. 30 și 141.

314 F. Baldinucci: *Notizie de' professori di disegno da Cimabue in quā*, Florența, 1768, Voi. II, p. 11

Aracoeli, fără a-l numi însă pe Cavallini drept autor al ei. Este vorba de un manuscris din 1285, care cuprinde o versiune poetică a legendei Sibilei Tiburtine, și este ilustrat cu o miniatura reproducând fresca de la Aracoeli. Iluminatori a publicat chiar o gravura după această miniatură, gravură destul de slabă care nu îngăduie o apreciere a stilului acestei opere. Cât despre original, care nu fusese menționat de niciunul din istoricii lui Cavallini, rămăsese încă necunoscut.

Cercetări ulterioare ne-au permis să îl regăsim la Biblioteca Estense din Modena (cod. lat. 461). La pagina 92 a manuscrisului figurează miniatura copiată de Muratori³¹⁵; ea corespunde întru totul descrierii lui Vāsari.

Scena este împărțită în două planuri. În partea de jos, o arhitectură convențională reprezintă o poartă mare, flancată de două turnuri cu câte două etaje încununate de niște edicule. Este probabil poarta unui palat, sau a unui oraș; ar fi greu de recunoscut chiar imaginea Capitolului, unde era localizată legenda, în fața acestei porți se află două personaje în veșminte antice: împăratul, care poartă o coroană pe cap, și Sibila, ținând o carte, stau de vorbă cu însuflețire. Amândoi arată spre chipul Fecioarei, care ocupă planul de sus al miniaturii. Așezată pe un tron fără spătar, ea ține pe genunchi pe copilul Iisus, având de fiecare parte câte un înger. Madona este încadrată într-un oval făcut din nori stilizați. Scena nu este însoțită de nicio inscripție.

Este cazul să considerăm că această imagine ar fi cu adevărat reproducerea unui original de Cavallini? Iată un lucru mai greu de spus. Data și stilul miniaturii n-ar contrazice o asemenea ipoteză. Anul 1285 corespunde epocii în care pictorul era ocupat cu lucrările sale de la S.

315 Datorăm aceste informații amabilității dr. Fava, directorul Bibliotecii Estense, fotografia

pe care o reproducem în articolul de față, și care ne-a fost împrumutată de dr. Eisler, se datorește bunăvoinței d-lui Emmanuele Barrabino din Genova.

Paolofuorilemura, și este probabil că începuse să lucreze la Roma încă din 1273, când prezența lui este semnalată la S. Maria Maggiore, alături de Cimabue, care i-a fost probabil maestru³¹⁶. N-ar fi așadar imposibil ca el să fi lucrat atunci și la S. Maria în Aracoeli. Pe de altă parte, stilul miniaturii nu contravine caracteristicilor primelor opere ale lui Cavallini. Arhaismul arhitecturilor bizantine se regăsește în toate picturile din acea epocă, și poate fi recunoscut și în copiile care s-au păstrat după frescele executate de Cavallini la S. Paolo. Este adevărat că în arhitecturile operelor sale ulterioare se remarcă forme mai logice, precum și alte detalii decorative decât frunzele stilizate care împodobesc arhitectura din miniatura de față. Dar nu este imposibil ca miniaturistul să fi modificat modelul pe care îl copia, introducând câte ceva din propria lui imaginație. Faptul care ar putea suscita o îndoială mai serioasă ar fi tăcerea lui Ghiberti, care nu vorbește de nicio frescă cavalliniană la Aracoeli. Se știe cât de exacte sunt informațiile florentinului în privința lui Cavallini și se cunosc de asemenea multiplele erori ale lui Vasari asupra acestui subiect. Ar fi chiar de mirare să nu fi existat la Aracoeli nicio reprezentare anterioară secolului al XIII-lea a acestei legende, atât de intim legată de însăși zidirea bisericii. Dar ne aflăm aici în domeniul ipotezelor, iar miniatura singură nu poate rezolva problema. Să dăm așadar crezare afirmației lui Vasari, până la proba contrarie.

Dacă problema aceasta nu poate fi rezolvată, miniatura prezintă însă și un alt interes, care o face prețioasă prin ea însăși. Ea păstrează cea mai veche reprezentare iconografică a acestei legende atât de caracteristic romană. Lionello Venturi a publicat un mic studiu asupra iconografiei acestei scene, citind toate exemplele care îi erau cunoscute. El nu indica decât trei

316 Al. Busuioceanu, op. cit., p. 265 și urm.

reprezentări, datând din evul mediu: 1. un mic panou de la Muzeul din Stuttgart (nr. 465), datat din 1358 și atribuit de Venturi lui Paolo Veneziano (citată și de Cavalcaselle); 2. un basorelief, astăzi pierdut, care decora altă dată arcada unui rețablu de la Aracoeli, și pe care îl socotește, după P. Casimiro, drept opera unui grosolan marmorar roman de la sfârșitul secolului al XIII-lea, sau poate începutul celui de al XIV-lea; 3. gravura publicată de Muratori, al cărei original îi era necunoscut². Venturi atribuia acestor reprezentări două izvoare diferite: unul mai recent și mai complet, reprodus în panoul de la Stuttgart și recunoscut de Venturi în *Leggenda aurea* a lui Jacopo da Voragine; celălalt, mai vechi, este cel din gravura publicată de Muratori și reprodusă incomplet și de marmorarul roman. Este evident că sursa acestora nu era alta decât fresca de la Aracoeli, care constituia, ca să spunem astfel, modelul oficial al scenei respective.

Să fi fost, de asemenea, această frescă prima elaborare iconografică a legendei? Ar fi greu de afirmat. În orice caz, ea furniza prototipul definitiv, prototip care ne-a fost din fericire păstrat în miniatura descrisă mai sus.

PICTURA ITALIANĂ ÎNAINTE DE CIMABUE³¹⁷

Era o vreme când istoria primei renașteri a picturii italiene se începea cu Cimabue. Piatra aceasta de unghi, pe care avea să se clădească îndelung, o așezase însuși Vāsari. Era chiar cuvântul de început al acelor minunate *Vieți* în care și greșelile sunt prețioase celor ce clădesc astăzi istoria pe urmele lui... Sub nesfârșitul potop de rele ce doborâse și înecase biata Italie, nu numai că se năruiseră toate monumentele vrednice de acest nume, dar ce era mai rău, pierise cu desăvârșire orice meșter, când prin voia lui Dumnezeu se născu în cetatea Florenței, la anul 1240, ca să dea cele dintâi lumini meșteșugului picturii, Giovanni, numit Cimabue, din nobila familie a

³¹⁷ Capitol dintr-un studiu mai întins asupra Primitivilor italieni.

Cimabuilor cunoscută în vremea aceea”³¹⁸. Greșeala lui Vāsari-a fost de mult înlăturată. Cercetătorii moderni³², care au avut și mai au încă de îndreptat din spusele istoricului aretin, au lămurit încetul cu încetul urma mult mai îndepărtată a acelei „dintii lumini” a meșteșugului picturii în Italia. Cu două și cu trei sute de ani chiar înaintea florentinului, ceva din spiritul lui îndreptat spre înțelesuri noi se simțea sfios, neștiutor de propria-i îndrăzneală, în multe fresce zugrăvite nepretențios și anonim, adeseori de mâini umile de țărani, în pridvoarele vechilor bazilici ale Romei, în umbra zidurilor mănăstirești sau în modeste biserici de țară... u

Pe unele le-au scos abia târziu la iveală arheologii. Mina isteța amultora dintre ei a fost într-adevăr fericită. Pe lângă cele mai multe însă, cercetătorii sau curioșii au trecut îndelung fără să le vadă. Abia în urmă critica le-a scosși pe acestea la lumină. Istoria picturii italiene și-a adăugat astfel un capitol întreg al „originilor”. Între Cimabue și pictura „bizantină” a evului mediu italian sunt acum cel puțin două sute de ani de căutări și începuturi ale unei arte noi.

Am putea coborî până în secolul al IX-lea, secol de adâncă ignoranță și inerție morală ca și artistică. Italia întreagă se găsea ca sub apăsarea unei nopți, iar Roma însăși își pierduse până într-atâta prestigiul, încât un împărat ca Mihail al Bizanțului putea să scrie papei Nicolae I și să-i întrebe cum de nu se rușina să mai folosească limba latină, limbă pe care „nu o mai vorbesc decât barbarii și Suciții. Bietul papa îi răspundea cu demnitate, și într-o latină încă destul de corectă, minunându-se și el cum un împărat care se intitula „roman” putea să nu cunoască și să disprețuiască limba

318 Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittovi, scultori e architettori*, Kd. Milanese. Florența, 1878, vol.I, p. 247
Jioma, București, 1929, an VIII nr. 3 și IX nr. 2.

propriilor lui supuși, limba lui Cezar, a lui Cicero și Vergiliu, în care se scrisese odinioară pe stâlpul crucii din Golgotă titlul de martiriu al Mântuitorului³¹⁹.

Dar apărarea papei rămânea neputincioasă când în Roma însăși ea nu mai putea găsi decât slabe ecouri. Neștiința era, într-adevăr, atât de mare până și în cler și mănăstiri încât, cum mărturisește alt document, nici episcopii nu mai știau să se iscălească. Măstirile și bisericile mucezeau în umbră, se înconjurau de ziduri crenelate pentru asediile care nu erau rare, sau își trimiteau călugării să cerșească o milostivire ce nu se mai ivea de la sine. Arta își pierduse înțelesul iar când pe urma deselor pârjoluri ce mistuiau uneori casele Domnului până în temelii, vreun abate rămas fără gospodărie ori speriat de pârjolul și mai cumplit al Gheenei care îl aștepta, se hotăra să ridice vreo mănăstire nouă pe ruinele celei distruse, atunci ignoranța și neîndemânarea își scriau urmele și în piatră, pentru lauda lui Dumnezeu, pe care vremurile îl sileau să se mulțumească și cu mai puțin. Vreun capitel împodobit cu flori neînțelese, abia zgâriate în piatră, vreun animal ciudat care vrea uneori să aducă a leu dar ieșea mai puțin decât un vițel, săpat în cadrul vreunei uși ori pândind din muchia unui pilastru, vreun arc potrivit strâmb între coloanele unui claustru îți vorbesc îndată de simplitatea îngerească a meșterilor care le ciopleau.

Pictura nu era nici ea mai fericită. Vechiul meșteșug al frescelor romane care din vremea scenelor pagine de la Pompei, până la Catacombe și până târziu în picturile absidale ale bazilicilor se păstrase cu același proaspăt sentiment de viață și cu același plastic caracter uman, era de mult pierdut. Ultimele opere pe care le mai putuse

319 J- Gregorovius: „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, vom V bis zum XVI Jahrhundert" Stuttgart, ^ 1890, voi. III, p. 142 - 143. Tot în Gregorovius și alte documente relative li obscurantismul clerului italian în această epocă.

inspira fuseseră frescele de la începutul secolului al VIII-lea, zugrăvite în vremea papei Ioan al VII-lea la Santa Maria Antica în Forul Roman 33. În rest, tipicul bizantin pătrunsese pretutindeni, aducând cu el formule gata alcătuite pentru meșteri care nu mai știau nici măcar cum e omul. Sfinți țepeni, cu mâini îrânte de la cot, ținând în ele cărți ce seamănă mai degrabă a lădițe sau binecuvântând grecește; Cristoși șezând pe globul lumii sau în jilțuri împodobite, dar fără urma vreunei expresii în ochii peste măsură cășcați; sfinte Fecioare care abia țin cu două degete de umăr vreun Cristos copil, ce ar părea că le stă în poală dar este suspendat în aer, umplu bisericile mari și mici, străjuiesc altarele și ușile „nemișcați, cu priviri ce se pironesc asupra-ți fără a-ți spune nimic, asemenea unor stafii.

Pictură bizantină numai fiindcă proveniența ei era din Răsărit. În realitate, ea încetase de mult să se îmbospăteze măcar din modelele Bizanțului, unde știința artiștilor nu era de disprețuit. Italia își pierduse contactul direct cu împărăția de la Răsărit. Din secolul al VIII-lea chiar, luptele iconoclaste îndepărtaseră cu totul Răsăritul de Apus. Și dacă în jurul Romei, la Grotta Ferrata, ori în inima cetății chiar, la Santa Maria în Cosmedin, călugări greci goniți de prigoanele de la Bizanț se așezaseră de mult întemeind adevărate vetre orientale în inima Italiei, ei își pierduseră contactul viu cu centrele artistice ale Orientului de atunci. Modelele odinioară importate prin Ravenna și treptat degenerate se repetau de la un loc la altul, se reproduceau aidoma, cu singurele variante pe care le mai puteau da neîndemânarea sau graba fiecăruia.

Și totuși, ici și colo prindea să se ivească câte un început de expresie care rupea rigiditatea liniilor, strecurând uneori și înțelesuri mai vii în formele copilărește încondeiate. Era începutul unui gând încă inconștient, dar pe care ai fi putut; să-l simți cum se

pregătea să iasă la lumină. Unde mii, e greu de spus. Destul de timpuriu însă, și încă din vremea celei mai întunecate ignoranțe.

Sfântul Clement din Roma 34. Bazilica azi subpământeană este clădită din secolul al IV-lea, poate chiar pe locul casei acestui sfânt. Deasupra ei, la începutul veacului al XII-lea, papa Pascal al II-lea ridicase altarul nou pe care generozitatea cardinalilor și a papilor de mai târziu avea să-i împodobească cu atâtea bogății. Abia târziu, în secolul trecut, cazmalele călugărilor irlandezi aveau să-i descopere iar urma. Azi, la lumina slabă a lămpilor electrice, pe zidurile umede și goale, poți citi aproape întreaga istorie a picturii romane din vremea aceea. Mâini diferite au zugrăvit cam din secolul al IX-lea scenele naive, așezate aproape la întâmplare, unde și cât le-a permis locul... ”?

— Una dintre ele merită mai ales să fie privită mai de aproape. Scena înălțării Domnului, care încheie o serie mai lungă de tablouri evanghelice. Vremea a distrus-o în mare parte, transformând-o într-un mizer rest arheologic. Destule amănunte însă, și dintre cele mai caracteristice, sunt încă în stare să dezvăluie unui ochi atent ceea ce începea să fie uneori neașteptat în viziunea acestor pictori anonimi. Iconografic scena nu se deosebește prin nimic de obișnuitul tipic bizantin. Iisus, glorificat în curcubeul simbolic, este malțat la cer de îngerii care zboară în dreapta și în stânga lui. Dedesubt, Fecioara pe o înălțime își întinde brațele în semn de rugăciune mare spre Mântuitor; jos, grupurile apostolilor îngrămădiți de o parte și de alta încheie simetric scena, întocmai ca în icoanele bizantine.

Ce lucru extraordinar s-a întâmplat însă? Ce vânt neobișnuit a trecut printre apostolii ce se înșiruiau alteori nemișcați și asemănători unul cu altul, iar acum sunt agitați ca de o furtună? Trupurile lor se frâng cu violență și

se răsucesc înspăimântate, brațe se ridică înspre cer însoțind parcă strigăte, fețe se asejând în palme de teama de a nu vedea ochi înfricoșați se întorc căutând undeva scăparea. La picioarele Mariei, sfinții Petru și Pavel, încovoiați, nimiciți de teamă, se feresc parcă gata de a fi striviți de cerul ce stă să cadă asupra lor.

Minunată naivitate a cine știe cărui zugrav anonim, care încerca neîndemânatic să spună pentru prima oară ceva! Liniile lui îngroșate fără dibăcie se mlădiau mai mult decât trebuia. Gândul timid, nepriceput să-și rostească tâlcul, se folosea de violență, din teama de a nu spune prea puțin. Înălțaiea Domnului, pe care el și-o închipuia poate în sine altfel, lua sub penelul său înfățișarea unei catastrofe, în fața căreia apostolii se agitau înspăimântați și neputincioși. Era barbar, dar era în sfârșit o expresie, și între cele dintâi, printre miile de chipuri moarte și de scene fără-noimă care acopereau bisericile din acea vreme.

Să însemnăm deci, fiindcă reprezintă o dată, chipul papei zugrăvit în marginea acelei scene, Leon al IV-lea, pe care nimbul pătrat și albastru din jurul capului îl arată a fi fost încă în viață în timpul zugrăvirii frescei – jumătatea veacului al IX-lea.

Asemenea licăriri însă, repede stinse, și pe care trebuie să le punem mai mult pe seama întâmplării, erau rare de tot. Cercetătorii atenți încep să le descopere ici și colo, fără legătură între ele, fără urma vreunei conștiințe artistice mai lămurite, fiind mai mult părerea unui gând căruia adesea nici nu știi dacă i se cuvine vreo însemnătate. Iar când se ivesc, destul de timide, în gestul exagerat al vreunui personaj în chipul mai aproape de omenesc al vreunui sfânt, ori în vreo scenă inspirată și din alte izvoare decât din tipicurile obișnuite, barbaria formelor este mea atât de mare, încât expresia artistică se află mai mult în închipuirea noastră, decât în umila nepricepere a mâinilor ce le zugrăveau. Va trebui să

așteptam mai bine de un secol, până în preajma anului 1.000, și va trebui să părăsim uneori Roma pentru bisericile mici de țară din împrejurimi, ca să întâlnim întrezărită 1 mai numeroase ale unei transformări până acum abia

Către sfârșitul secolului al X-lea, și în secolul următor mai ales, urmele acestea se tac din ce în ce mai dese, mai puțin întâmplătoare, lămurind o anume înclinare a gustului popular neîntâlnită încă în epocile mai vechi. Bisericile din întreaga Italie, îndeosebi cele din regiunea Romei, se acoperă cu lungi cicluri de picturireprezentând povestm din Evanghelie sau din viețile martirilor. În serii nesfârșite, ele se desfășoară fie de-a lungul navelor, fie în spațioasele porticuri romanice, înlocuind galeriile de sfinți rigizi și izolați care umpleau până atunci bisericile Un gust de povestire, și de povestire pe înțelesul tuturor, pe care zadarnic l-am căuta în vechile tradiții, se ivea aducând cu el și o mentalitate nouă, ușor de citit din toate manifestările ei. Un realism dus uneori până la cruzime, ocăutare de a exprima mai ales ceea ce este omenesc în povestirea evanghelică, prin amănunte care o apropie de viața profană de fiecare zi, și mai ales o înclinație de a zugravi tot ce e suferință omenească în povestirea evanghelică dau un caracter cu totul nou artei din vremea aceasta.

Patimile Domnului, cu atâta grijă ocolite altă dată, reprezentate mai mult în aluzii sau în scene care să nu poată știrbi cu nimic din demnitatea Mântuitorului erau acum cu ardoare căutate și descrise în toate amănuntele, în locurile cele mai vizibile ale bisericilor. N-a rămas bisericuță cât de neînsemnată care să nu-și aibă „Evanghelia, sau măcar „Patimile” ei înșirate în mici compartimente alăturate, întocmai cum în cărțile ce se scriau pe piele de vițel, se înșirau miniaturile. Iar fiindcă Evangheliile citite din altar nu ofereau destule motive de

inspirație, nu dădeau tocmai ce era mai omenesc în viața Mântuitorului, se cercetau cu de-amănuntul și evangheliile apocrife, cărțile născocite de imaginația aprinsă a scriitorilor din primele veacuri creștine, căci în ele pictorul putea găsi cu amănunte uneori ras îce întreaga descriere a nașterii Domnului, și minunatele întâmplări ale fugii în Egipt, și faptele Mariei, ca și atâtea destăinuiri noi despre patimile Mântuitorului. Uneori, în alte apocrife, el putea găsi chiar fapte dintre cele mai extraordinare, care lipseau cu totul din cărțile oficiale, cum era călătoria lui Iisus la iad și mântuirea simbolică a lui Adam ¹.

Toate aceste scene care colorau închipuirea populară, dând uneori o notă romantica povestim evanghelice, se împerecheau cu vechile scene consacrate oficial, împrumutau elementele lor iconografice, dar le modificau destul de des, inventând o seama de amănunte realiste pline de vivacitate, care sporeau interesul întregii povestiri. Scena Bunăvestirii, de pildă, nu se mai petrecea numai între înger și Maria, ca în vechile reprezentări; pictorul de la începutul veacului al X-lea inventa mea un personaj. servitoarea Mariei, care pe jumătate ascunsă după o perdea, se ivea în pragul casei iscodind convorbirea Fecioarei. Alteori, în **r** reprezentapo” lfe au fost publicate și comentate de Xischendorf; *De evangeliorum apocryphorum origine et usu*, Hagae 1851, și *Evangelia apocrypha*, Lipsiae, 1876.

tarea patimilor Domnului erau întrebuințate mijloace și mai drastice, pentru a face scenele expresive. În episodul prinderii lui Iisus, Petru se mulțumea odinioară, pentru a respecta cuvintele Evangheliei, să ridice doar sabia asupra lui Malchus, servitorul lui Pilat; acum este înfățișat chiar în clipa când îi taie urechea, și nu cu spada, ci cu un cuțit, iar sângele curge șiroaie. Figura lui Iisus însuși nu e scutită de cruzimea acestui realism, căci nu este rar, de pildă, să întâlnești în scena drumului pe

Golgota un Cristos nu numai doborât de greutatea crucii dar, spre o umilință și mai mare, tras cu brutalitate de un ștreang, care e petrecut în jurul gâtului.

Din același gust de a povesti în amănunte suferințele cele mai crude ale creștinismului erau reînviată cu sânguință toate istoriile martirilor, dându-li-se pretutindeni locurile cele mai de onoare în biserici. Așa cum nu se mai afla bisericuță care să nu-și aibă „evanghelia” ei, nu se mai afla niciuna care să nu-și aibă istoria martirilor ei. Nu numai a celor mari: sfântul Ștefan, sfântul Laurențiu, sfântul Sebastian nu mai izbuteau să-i mulțumească pe creștinii care ardeau de închipuirea altor suferințe și mai extraordinare. Se cercetau faptele celor mai obscure martiri, adeseori fiind suficientă doar o vagă legendă, pentru a descrie apoi cu amănunte care zbârleau părul, tot ce pătimiseră pentru credință. Sfinți prăjiți de vii, sfinți jupuiți, sfinți fierți în vreo căldare mare, sfâșiați de cângi ori purtându-și singuri pe palme capul retezat, se iveau acum la fiecare pas, biciuind imaginația, urmărind gândurile credincioșilor ca o obsesie însângерată. Iar cum obsesiile sângерoase sunt dublate întotdeauna de nostalgii duioase și idilice, nu era deloc rar ca între scenele sângерoase să întâlnești și cine știe ce imagine câmpenească ori familiară, stângaci zugrăvită, însă plină de lirism și de naivă poezie aproape copilăroasă. Sentimentul profan își făcea astfel loc ori de câte ori putea, înviora închipuirea cu imagini noi ce se lăsau încet, încet descoperite și ducea arta încă umilă a acestor meșteri pe alte drumuri decât cele ale tipicurilor teologice de odinioară.

O înșirare a monumentelor păstrate din această vreme n-ar fi poate prea lungă dacă ea n-ar face decât să repete în alte variante caractere ce se pot găsi în fiecare dintre ele. La San Bastianello pe Palatin, în mijlocul Romei (frescele de la sfârșitul secolului al X-lea, azi dispărute,

sunt cunoscute însă din copiile vechi păstrate într-un codice la Vatican); la San Urbano alia Caffarella, în marginea Romei, sau și mai departe, la Sant' Angelo în Formis 3S, aceleași cicluri caracteristice acoperă pereții, povestind cu vioiciune patimile Domnului sau istorii amănunțite de martiri. Ne vom opri la unul singur dintre ele, cel mai întins și totodată și cel mai caracteristic, fiindcă vom găsi în el toate elementele acestei arte încă rudimentare, în care gândul popular își căuta expresia.

Sant' Urbano alia Caffarella 36 este o bisericuță părăsită, la care nici Bedekerul, nici ciceronele roman nu prea știu să te îndrepte, deși nicăieri în Campania romană nu s-a păstrat mai vie și neatinsă priveliștea de acum aproape două mii de ani. Se află dincolo de Poarta sfântului Sebastião, între Via Appia antica și Via Latina: un templu rustic, vechi din timpul Antoninilor, desprinzându-și silueta încolonată din mănunchiul de plop și salcâmi ce adumbresc tăpșanul unei mici coline. În secolul al II-lea al erei noastre aici era domeniul unei vile a lui Herodian Aticul, sofistul nespus de bogat, preceptorul viitorilor împărați Marc Aureliu și Lucius Verus, iar în 143 consul la Roma. După moartea tragică a soției sale, Annia Regilla, Herodian îi ridicase acest templu în locurile ei familiare. Annia Regilla era reprezentată în marmură, asemenea unei nimfe, urmând pe zeița ei patroană, Ceres. Apoi, tradițiile creștine au legat lăcașul de amintirea sfântului Urban, martirul care și-ar fi găsit acolo refugiul în vremea persecuțiilor din timpul lui Marc-Aureliu. Amintirea aceasta a dus apoi și la transformarea templului de mult părăsit, în biserică închinată sfântului Urban.

Urma acestei consacrări se mai păstrează încă în mica criptă a bisericii. În fundul unei ocnite întunecate, la lumina slabă a luminării care le va da pentru o clipă viață, se pot desluși chipurile primilor sfinți venerați în noi lăcaș creștinesc. Țepene și hieratice, cu ochi lipsiți de privire

holbându-se neputincioși în întuneric, cu gesturi ce nu pot vorbi deși se silesc din răspuseri să se facă înțelese, îți apar din nimburi mari, tivite gros, asemenea unor ciudate închipuiri primitive, pe care nu mai știi dacă pietatea ori superstiția le-a așezat în acea ascunzătoare: Fecioara cu pruncul în brațe, între sfântul Ion și sfântul Urban. Amănunte iconografice și stilistice pe care le-am studiat în altă parte și nu e locul să **k** reproduc aici³²⁰, lămuresc epoca acestei umile și subterane devoțiuni ce venea să înlăture luminoasele sculpturi pagine de altă dată: sfârșitul secolului al X-lea și totodată

— Ceea ce este și mai vrednic de remarcat - sfârșitul artei înseși, care, îndelung secătuită de prescripții și canoane, se întorcea, când știința acestora, era pierdută, la rudimente tot atât de primitive și de barbare, ca și întreaga epocă ce le dădea naștere.

Câțiva ani mai târziu însă, tot la Caffarella, aceeași umilă ignoranță țărănească ajunsă îndrăzneată poate prin inocență, în orice caz eliberată cu toiu de știința bădărană a zugravilor de meserie, avea să încerce și limbajul nou pe care îl vom întâlni ici și colo din ce în ce mai dezlegat. De rândul acesta, mina hotărâtă a meșterului cuteza să zugrăvească la lumină: întregul interior al templului, sub bolțile pe care a mai rămas încă urma structurilor antice, este încins de două ori cu brâul colorat al frescelor ce se desfășoară în compartimente egale, suprapuse. Tainica bisericuță a sfântului Urban, cercetată doar de plugarii și păstorii din Campania, își avea acum și ea nu numai „evangelia” ei, dar și istoriile celor mai populari dintre martirii Romei, sfântul Urban și sfânta Cecilia, lângă care era păstrat un loc și pentru sfântul Laurențiu, cel prăjit pe grătar, și pentru alți sfinți mai mici, cărora călăi

320 Al. Busuioceanu, *Un ciclo di affreschi del secolo XI: S. Urbano alia Caffarella*, în „*Ephe-meris Dacoromana*” Roma, voi. XI, 1924, p. 1—65.,

neîndurători le retează brațele și capetele.

„Istoriile” sunt și azi tot atât de vii ca și odinioară, deși mult mai târziu, în secolul al XVII-lea, o mina puțin pricepută a încercat să le refacă. Vom găsi în ele toată verva născocitoare a acelui gust de a povesti despre care aminteam mai sus; vom regăsi toată cruzimea sângeroasă ce tulbura imaginația și pietatea populară; iar într-o scenă sau două, în imagini simple și rustice, și acel fraged sentiment al vieții, pe care povestirea încărcată de alaiul evanghelic nu-l îngăduia întotdeauna. Dar vom găsi și ceva mai mult. O expresie stilistica nu mai puțin surprinzătoare prin spontaneitatea cu care izbuteste să dea viață scenelor naive și desenate fără pricepere. Vivacitatea și varietatea compozițiilor impresionează de la prima privire. Figurile sunt distribuite liber, într-o abundență de atitudini uneori destul de îndrăznețe, pe care zadarnic ai încerca să le cauți în picturile de altă dată. Corpurile lungite, înfățișate în mișcări expresive, și-au pierdut până și fizionomia tradițională bizantină, amintind mai degrabă chipurile din miniaturile lombarde sau de dincolo de Alpi. Gustul împodobirii excesive a veșmintelor și tronurilor a dispărut și el. Costumele simplificate tind către același realism pe care îl vădește întreaga concepție a povestirii.

Câtă îndrăzneală era însă în încercarea aceasta țărănească de a închipui istoria creștină nu vom putea înțelege bine decât cercetând cu de-amănuntul scenele cu totul inedite ale istoriei martirilor de la Caffarella. Viața sfintei Cecilia” și a sfântului Urban nu fuseseră încă niciodată zugrăvite în vreo biserică. Meșterul de la Caffarella le inventa el însuși. „Actele” celor doi martiri îi stau bine-nțelese în ajutor; dar trebuie să urmărești de la o icoană la alta toată istoria picturii vechi creștine, ca să-ți dai seama ce faptă mare însemna, în vremea aceasta de adâncă neștiință, o asemenea încercare de a imagina fără modele o istorie complicată, care trebuia să fie înțeleasă și

de cei mai simpli credincioși. Picturile de la Caffarella sunt din acest punct de vedere primul indiciu neîndoielnic al drumurilor noi pe care intra arta italiană. Meșterul lor, „P ratele Bonizzo”, care le semna în anul 1011, este desigur prea umil ca să poată fi trecut printre numele de seamă ale acestei arte dar inspirația lui rustică și îndrăzneala naivă de a potrivi istoriile sfinte după viața populară a semenilor lui erau aceleași virtuți din care avea să iasă, nu mult mai târziu, înnoirea întregii picturi italiene.

— Către sfârșitul-secolului al XI-lea libertatea acestor meșteri populari față de tipurile severe și înțepenite ale artei oficiale începe să fie atât de îndrăzneată, încât inspirația lor izbutește uneori să realizeze chiar opere de o valoare remarcabilă. Nu vom căuta, firește, asemenea realizări tocmai în locurile cele mai ilustre ale cultului oficial. Căci pictura „bizantinizantă” sau de-a dreptul grecească era încă în floare în cele mai multe dintre marile bazilici sau în mănăstirile din Roma și chiar din restul Italiei. Cuiburi de iradiație grecească se găseau mai pretutindeni în peninsulă, prin călugări ori meșteri anume aduși din patria lor orientală; ca să nu mai vorbim de Italia de sud, populată până târziu de călugări și anahoreți vasilieni, sau de Veneția unde atunci se înălța și avea să fie consacrată toată splendoarea bizantină a Bazilicii San Marco. Dar la Roma chiar, și în multe din mănăstirile risipite prin Italia, meșterii și călugării greci erau acasă la ei. Școala greacă avea și un centru de netăgăduită valoare la Montecassino, unde abatele Desiderius, ajuns mai târziu papă, concentrase meșteri mozaicari și pictori dintre cei mai de seamă, aduși de-a dreptul de la Bizanț. Viața populară își căuta însă expresii noi, în afara sugestiilor acestui riguros tradiționalism ecleziastic, și izbutea uneori să-și exprime gândurile în forme care surprind și astăzi prin vioiciune și elocvență.

Exemplarele cele mai vii și mai ilustrative pentru

această artă de esență, aproape profundă le vom găsi tot în subteranele de la San Clemente 37: un ciclu de picturi ulterior celui descris mai sus, zugrăvind în patru mari panouri scene legate de sfinții cei mai venerați în străvechea bazilică! sfântul Clement, sfântul Alexis și sfântul Ciril. Poporeni umili din jurul mănăstirii, un Benozizo Rapizano locuitor al cartierului prin anul 1080, și o măcelăreasă Maria (numele lor sunt însemnate în latină pe inscripțiile votive), dedicau aceste picturi sfinților pomeniți, din dragoste pentru ei, „din frică de Dumnezeu”, sau din grija „pentru tămăduirea sufletului”. Erau tot atâtea gânduri personale care dădeau oarecum acestor picturi un sens actual și o valoare realistă, neobișnuite în ilustrația teologală și abstract simbolică a artei oficiale”.

Gustul pictorului ca și al donatorului pios se îndrepta astfel tot către narațiune, către ce putea fi mai viu și mai direct în reprezentarea religioasă... Scenele erau alese pentru a fi cât mai impresionante prin patetic, prin violentă sau prin extraordinarul întâmplărilor. Pictorul le adăuga imaginația sa naivă dar îndrăzneată și cruditățile unui realism pe care sinceritatea îl făcea deosebit de elocvent.

Una din scene înfățișă, de pildă, cel mai ciudat miracol legat de viața sfântului Clement: salvarea unui copil rămas viu în fundul mării, în locul unde e fusese aruncat sfântul. Îngerii ridicaseră din adâncul apei templul în care mama avea să-și regăsească copilul înghițit de ape. Coloane subțiri, ca într-o pictură pompeiană, îl susțin și draperii ușoare atârna de sub arcurile frumos rotunjite, împrejur e apa. Dar pictorul nu știe să o redea. El o reprezintă trăgând linii drepte și paralele, îndărătul cărora se văd pești înotând. Întreaga arhitectură este o jucărie fragilă și fără sens, sau un acvariu ciudat, cu stâlpi, cu draperii și geamuri. Dar înăuntrul lui, scena se petrece emoționantă și cu o justete psihologică încă neîntâlnită în

vreo pictură mai veche. Mama este înfățișată de două ori în prezența clericilor uimiți și solemni: o dată ridicând copilul, cu gestul precipitat pe care numai realitatea îl putea înfățișa atât de viu, altă dată în picioare, alături de clerici, ținând în brațe copilul pe care mâna și privirea îl dezmiardă cu duioșie, în această a doua reprezentare mai ales se poate vedea cât de aproape era acum pictura de adevăratul înțeles al artei. Căci nu numai gestul și ținuta sunt desăvârșit expresive, dar liniile grațioase ale trupului subțiratic și ușor ondulat de povara copilului, elocvența gestului matern și armonia justă a liniilor ce încheie întreaga figură amintesc sentimentul suav și puritatea de stil pe care, două secole mai târziu, le vom întâlni în tandrele Madone de lemn sieneze sau pisane, concepute în gustul delicat al goticului primitiv.

În panourile următoare scenele se desfășoară uneori fastuoase, dar cu aceeași preocupare de a reproduce viu realitatea, cum este scena transportării rămășițelor sfântului Ciril la Roma, în care costumele și ceremonialul ecleziastic al bisericii romane de la sfârșitul secolului al XI-lea sunt redată cu vivacitatea și fidelitatea unui document istoric. Alteori imaginația artistului alege scene expresive prin dinamism și cruzime, iar verva lui aprigă știe să le zugrăvească cu amănunte drastice care țin să impresioneze. Îl vedem astfel pe Sisin, tribunul necredincios, pedepsit de sfântul Clement cu orbirea, pentru că-și împiedica nevasta să meargă la întrunirile creștinilor. Scena îl reprezintă pe sfânt oficiind la altar în mijlocul clericilor, în clipa când păgânul iese orb, sprijinit de braț de un servitor. Sisin avea să fie mai târziu vindecat tot de sfântul Clement, și avea să înalțe pentru ispășirea necredinței lui o biserică. Pictorul îl zugrăvește în mijlocul sclavilor săi, conducând cu gestul și cu vorba lucrările clădirii. Tabloul e viu și cu naivă atenție inspirat după realitate. Sclavii târăsc coloane sau lucrează la zidirea

bisericii. Iar pentru și mai mult adevăr și vivacitate, pictorul notează în inscripții scurte intervențiile energice ale lui Sisin, care distribuie porunci și apostrofe într-un vocabular fără multe ocolișuri... Fili dele pute", se adresează el sclavilor, iar această aprigă înjurătură se întâmpla să fie și una dintre cele dintâi mărturii medievale de limbă italiană. Sensul popular și realist al artei atâta vreme constrânsă în formule moarte și abstracte, ajungea astfel până la expresiile cele mai îndrăznețe și mai libere ce vesteau cu energie drumurile noi pe care pornea arta italiană.

Ar fi de prisos să urmărim până în amănunte toată transformarea lentă a acestei arte până la sfârșitul secolului al XIII-lea, când pictura italiană își găsește în sfârșit meșterii geniali prin care spiritul cel nou avea să triumfe definitiv. Arta tradiționalistă și formalistă a călugărilor greci va mai rezista câțva timp și va da chiar opere remarcabile în mozaicuri venețiene sau siciliene. Dar la Roma, forța ei se va stinge treptat, va degenera în clișee din ce în ce mai mizere, pe care nici prestigiul artistic și nici gustul timpului nu le vor mai putea apăra multă vreme. Gustul popular, realist și înclinat mai mult către înțelesul omenesc al reprezentărilor religioase, va pătrunde tot mai insistent în concepția noilor meșteri și va sfârși prin a câștiga definitiv victoria. Nu va trece mult de altfel și el își va face apariția chiar în locurile altă dată consacrate formalismului oficial. În prima jumătate a secolului al XIII-lea, de pildă, meșteri anonimi formați în acest spirit nou acopereau cu întinse cicluri de picturi porticul atunci construit al Bazilicii San Lorenzo din Roma 38. Era aceeași insistență de a povesti fapte excepționale din istoria martirilor și de a impresiona prin verismul și cruzimea reprezentărilor. Sfinții Laurențiu și Ștefan sunt prezentați în toate peripețiile emoționante ale vieții și martiriului lor. Dar alături de aceste scene, care nu erau

neobișnuite în bisericile romane, meșterii de la S. Lorenzo adăugau și povestiri încă inedite, care puneau sub ochii credincioșilor chiar istoria contemporană, și introduceau în reprezentarea religioasă motive noi, inspirate de-a dreptul din viața profană: istoria pontificatului lui Onoriu, moartea împăratului Henric al II-lea, sau încoronarea lui Pierre de Courtenay ca împărat al Orientului, petrecută în 1217 chiar în bazilica San Lorenzo. Viața cavalierească și războinică a timpului, cu decoruri și costume văzute în realitate și cu amănunte care azi interesează istoria documentară, se înșiră alături de povestirile pioase, ca într-o cronică istoriată care nu avea decât legături întâmplătoare cu credința și cu faptele bisericii.

Pietatea populară, atât de pasionată de povestire și de veracitatea imaginilor sale preferate, avea să-și găsească în curând, tot prin aceste locuri din preajma Romei oficiale, și un meșter care, în aceeași formă rustică și plină de naivitate, dar cu un talent excepțional, avea să rezume întregul spirit inovator al curentului pe care îl urmărim: acel *Magister Conxolus* 39, care în a doua jumătate a secolului al XIII-lea iscălea pioasele scene din viața sfântului Benedict, în mănăstirea de la Subiaco³²¹. De rândul acesta, se poate spune, un adevărat precursor al lui Giotto, plin de același spirit mistic și naiv-realist, deși între el și florentin sau patria toscană a acestuia nu este nicio legătură. Ignoranța inventivă și creatoare, pietatea simplă dar pătrunsă adânc de sentimentul vieții triumfau astfel în aceste picturi țărănești, care nu erau mai mult decât obișnuitele cicluri de povestiri evlavioase menite să instruiască pe cei ignoranți.

În aceeași vreme, în bazilicile Romei, arta oficială își găsea puteri noi în maeștri reputați - un Cimabue sau un

321 Despre Conxolus, Al. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del

Trcccento, în „Ephemeris Dacoromana”, III, 1925, p. 400 și urm.

Cavallini - care avea să dea tradițiilor de odinioară o înflorire neașteptată. Era ultima strălucire a acelei arte glorioase și îmbătrânite, care se înfășură murind în aurul și azurul mozaicurilor. Dar peste unii și alții avea să treacă în curând predica sfântului Francisc și viziunea inspirată a lui Giotto, întunecându-i deopotrivă, și deschizând artei italiene zarea nouă a lumii lor plină de umanitate și de adieri serafice.

Trei sau patru secole de umile începuturi și de dibuiri neștiutoare se strecoară astfel din ce în ce mai apăsător între arta bizantină a evului mediu îndepărtat și acest nou stil, care în pictura italiană echivalează cu ceea ce aduce nou Dante, în aceeași vreme, în poezie. Un stil nou și, odată cu el, o mentalitate nouă și o nouă viziune a lumii. Cum vom explica această lentă transformare care avea să redea artei libertatea și puterea de inspirație?

Explicațiile nu lipsesc, firește, deși în rigoarea lor teoretică ele sunt adeseori contradictorii. O întreagă școală de istorici, atenți mai ales la iconografie și prețuind îndeosebi arta bizantină (Millet, Diehl, Brehier) 40, vede de pildă reînnoirea spiritului acestei arte prin extraordinara influență a miniaturilor orientale

— Siriene, capadociene, armenie sau egiptene - a căror circulație intensă se urmărește în tot evul mediu și în Italia și în restul Europei. Realismul aprig și înclinat către cruzime al anahoreților din Tebaida sau din pustiurile Siriei ai fi stat astfel la originea acelei ciudate preferințe a pictorilor medievaliitalieni pentru scenele de martiriu și pentru amănuntele drastice ale povestirii. Povestit ea însăși, înlocuind simbolismul hieratic și abstract de odinioară, s-ar fi născut în același arzător și pasionat Orient, al cărui spirit găsea drumuri pe care să străbată și să înrăurească adânc întreaga Europă. Pictura nu făcea altceva decât să meargă pe urmele celorlalte arte - ale arhitecturii în primul rând care și ele împiurnutau în

aceeași vreme forme și concepții orientale, ca să nu mai vorbim de religiozitatea populară în general, întreținută toată Europa de extravagantele povestiri apocrife – evanghelii, epistole sau fapte de măști i născute în cea mai mare parte din imaginația aprinsă a aceluiași fanatici călugări orientali.

Explicația aceasta însă, oricât de ademenitoare și de întemeiată ar fi, nu poate satisface întru totul problema complexă a artei despre care e vorba. Căci pictura nu este numai iconografie, iar influența orientală poate fi urmărită mai mult în această direcție. Cercetători mai puțin convinși de importanța iconografiei, atenți mai degrabă la formele și înrudirile stilistice, stăruie mai mult asupra raporturilor dintre arta italiană din această vreme și pictura și miniaturile de dincolo de Alpi. S-a insistat astfel și se insistă din ce în ce mai mult asupra relațiilor dintre școala de pictură romană și sud-italică, și arta germană din vremea lui Otto, reprezentată prin miniaturi sau prin frescele faimoase de la Reichenau. Unii au admis influența directă a Școlii italiene asupra celei germane (Sprüger, Voge, Kraus, Bertaux³²²), fără să lipsească însă și apărătorii teoriei opuse, după care arta romană și sud-italică și-ar datora transformarea din preajma anului 1.000 influențelor venite de dincolo de Alpi³²². Realismul brutal al picturii pe care am urmărit-o, violența expresivă a mișcărilor și uneori chiar liniile acelor figuri care nu mai sunt concepute după canoanele tradiționale, ar reflecta astfel mai degrabă decât o influență orientală, una nordică, infiltrată pe aceeași cale a. manuscriselor cu miniaturi și a obiectelor de artă minoră.

Ambele explicații, oprindu-se însă mai mult la

322 Cartea apărută acum câțiva ani, a lui Raymond Van Marle, „La peinture romaine _aumoyen-âge son développement du 6-e siecle jusqu’à la fin du 13-e siecle } Strassbourg, Heitz, , es e. aproape în întregime o ilustrare a acestei teorii.

elementele concrete ale acestei arte, nu lămuresc ceea ce este esențial în manifestarea ei și creator pentru întreaga dezvoltare ulterioară – acea radicală transformare de spirit și acea psihologie cu totul nouă, care dintr-o artă în general rigidă și formală făcea o expresie atât de vie și de liberă a spiritului popular. Transformarea aceasta avea să se facă nu atât prin modele și influențe venite din afară, cât tocmai prin ignoranță și prin fantezia naiva care înlocuia fără voie știința și formalismul pictorilor de odinioară. După decadența din secolele IX și X, pictura, italiană era ajunsă într-un fel de copilărie, a cărei urmare firească trebuia să fie uitarea aproape totală a vechiului meșteșug. Pictorii nu mai știau nici să interpreteze și de cele mai multe ori nici să citească textele sacre pe care trebuiau să le illustreze. Cu atât mai puțin se puteau bizui pe știința lor despre canoanele docte ale meșteșugului picturii de altă dată. Oameni simpli și neștiutori până la grosolănie, dar adânc pioși, iată ce erau acești zugravi chemați să le vorbească semenilor despre Evanghelie și despre lucruri îngerești. În asemenea condiții trebuie să ne închipuim acel început de veac, după anul 1.000, când, scăpată de obsesia cataclismului așteptat, omenirea întreagă se îmbracă dintr-odată în „candid veșmânt de biserici” (*candida ecclesiarum vestis*), după expresia unui cronicar al timpului³²³. O activitate artistică extraordinară începe pretutindeni, minată de aceeași ardoare a unei pietăți fanatice 42. Pelerini și cruciați străbat toate drumurile care duc spre sfântul Mormânt, iar gândurile lor, biciuite încă de închipuirea aprinsă a sfârșitului lumii, se opresc să se închine la fiecare răspântie. Biserici și capele răsar din pământ și pereții lor sunt înfloriți de povestea colorată a suferințelor Mântuitorului. Aceiași meșteri simpli, nedibaci dar îndemnați de evlavie, le zideau

323 Raoul Glaber, cfr. N. Iorga, Cărți reprezentative în viața omenirii, în „Rev. Ist”, An XIV, nr. 1 — 3, p. 9.

și le zugrăveau pretutindeni – în Franța, în Germania sau în Italia; și din neștiința lor, arta se năștea pretutindeni în forme noi, inspirată de aceleași sentimente și întoarsă către aceleași înțelegeri. Ceea ce știința și tradiția nu mai puteau da acestor meșteri, era înlocuit de ceea ce îi învăța însăși realitatea și viața dimprejur. Ceea ce dispăruse prin uitare și ignoranță, era dobândit prin observația și reproducerea lucrurilor văzute aieva. Artă reînvia astfel prin același proces care o crease și altă dată și care e veșnic izvorul ei de întinerire.

În același timp ea se umaniza, reflectând însăși psihologia oamenilor care o creau. Căci dacă suferințele Mântuitorului sunt povestite cu atâta cruzime și dacă stăruința pictorilor se concentrează în zugrăvirea tuturor amănuntelor în istoriile cele mai sângeroase ale martirilor de altă dată, aceasta se datorează faptului că însăși închipuirea lor, bântuită încă de spaima cataclismului final, trăiește sub această obsesie violentă a penitenței care trebuie să le mântuiască sufletele. E o psihoză generală de macerație și de voință frenetică de martiriu, și în același timp de nestăvilit impuls către cruzime sub toate formele.

Cronicile timpului sunt pline de amănuntele cele mai înfiorătoare, reflectând acest ciudat amestec de evlavie și bestialitate. Cronicarii primei cruciade, mulți dintre ei oameni care au întovărășit armatele în expediții, sunt poate cei mai instructivi în această privință. Limbajul lor este în continuu colorat de imaginile crunte și scaldate în sânge ale pioaselor măceluri de la locurile sfinte. Necredincioșii sunt omorâți „întocmai ca vitele la abator” (sicut animalia ad macellum), capetele lor sunt înfipite în pari dinaintea bisericilor, oamenii sunt fripți de vii și mirosul cărnii lor umple orașele, alții sunt înăbușiți cu fum de pucioasă, sau înecați de mâini creștinești în puțuri și bălți. Munți de capete, de mâini și de picioare retezate se ridică la răspântii, iar un cronicar adaugă pentru a

impresiona și mai mult, că „se mergea pe străzile Ierusalimului înotând în sânge până la genunchi și până la zăbalele cailor”. Iar toate acestea erau scrise nu cu oroare, ci „cu mare plăcere” (*gaudium nobis fuit*), compătimirea îndreptându-se uneori numai către caii cărora li se tăiau capetele și li se bea sângele la vreme de mare sete³²⁴.

Psihologia aceasta adânc bântuită de instincte violente și întreținută de fanatism ne poate explica îndeajuns ceea ce îi este corespunzător în arta timpului. În ea stă de bună seamă tot realismul crud al picturii pe care am urmărit-o, și tot din ea se trage acel aer de familie pe care îl are întreaga artă apuseană din această vreme. Nu este de mirare deci nici dacă iconografia atât de ciudată și de brutală venită din Orient a avut atâta succes în pictura apuseană. Când această psihoză colectivă se va potoli în sfârșit, și se va întoarce către o religiozitate inspirată de sentimente mai liniștite, arta va rămâne cu câștigul definitiv ieșit din contactul ei viu cu realitatea. Pictorii nu vor avea decât să-și adâncească observația și să se apropie din ce în ce mai mult de adevărul vieții. Iar știința lor nu va mai fi știința regulilor și a canoanelor sacrosancte, ci acea cunoaștere a naturii și omului, singura capabilă să dea realitate artei. Pe acest drum va stăruî pictura italiană și va izbuti să-și adâncească expresia. În pragul secolului al XIV-lea, ea va înflori în suavele primăveri pământești pline de sfințenie ale lui Giotto.

Studii, cronici și reflecții despre arta universală

DANIELE DA VOLTERRA

Și

ISTORIA UNEI TEME PICTURALE⁴³

Istoria dramaticei fresce a lui Daniele da Volterra de

324 Pentru amănuntele citate și pentru altele tot atât de caracteristice, a se vedea analizele de cronici făcute de N. Iorga, în „Les narrateurs de la premiere croisade”, în „Rev. hist. du Sud- Est europeen”, An. V, pp. 11— 12, 31, 109, 132— 133, 202, 206.

la Trinità dei Monti din Roma - atât de lăudată de Vāsari și admirată și de alți contemporani ai artistului - este bine cunoscută (il. 72 - 74).

Pe când lucra, din însărcinarea maestrului său Perino del Vaga, la o friză dintr-o sală a palatului Agnolo Massimi din Roma, Daniele, dobândind prețuirea *donnei* Elena Orsini, a primit de la ea însărcinarea de a împodobi cu fresce și cu stucaturi capela pe care ducesa o avea în biserica Irinită dei Monti

Artistul a lucrat câțiva ani la aceste picturi, realizând în scena cea mai importantă, *Coborârea de pe Cruce*, terminată în 1541³²⁵, capodopera sa. Vāsari laudă această lucrare pentru bogăția compoziției și frumusețea figurilor, pentru racursiurile dificile și pentru finețea cu care sunt prezentate nudurile; aprecieri, fără îndoială, meritate și pe care nici contemporanii nici critica ulterioară n-aveau să le contrazică.

Ba chiar, o descriere eronată a lui Vāsari, rectificată mai târziu de Bottari³²⁶, a prilejuit presupunerea că de executarea acestei fresce, cât și de a celorlalte ce împodobesc capela, n-ar fi fost străină mâna lui Michelangelo însuși, maestrul pe care Daniele s-a străduit să-i imite. Presupunerea întărită și de calitățile picturii - frumusețea nudurilor și mai cu seamă a racursiurilor, ca și o anumită impresie de vigoare, evidentă în toate liniile pline de mișcare ale compoziției - nu s-a putut însă adevăra și nici nu este probabil ca Michelangelo să fi pictat ceva în Roma, fără ca Vāsari sau contemporanii săi să o știe cu precizie.

Lucrarea este opera lui Daniele da Volterra, iar faptul

325 Ibidem, nota Milanese, p. 53.

326 Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, scrise dai più celebri personaggi dei sec. XV, XVI e XVII, Roma, 1754-1783, t. IV, no. CCXL; vezi și Milanese, în op. cit., t. VII, p. 55, nota 1. Ephemeris Dacorowana, Rowia, I', 1932. Traducere din italiană.

că a putut sugera, prin calitățile ei artistice, bănuiala unei contribuții nemijlocite din partea celui mai celebru maestru cu care se mândrea în acea vreme arta romană, nu este desigur dintre cele mai mărunte merite ce i se pot recunoaște. Astăzi, însă, pictura e foarte alterată, atât din cauza vechimii cât și a unor retușări ulterioare.

În 1811, după cum menționează Milanesia avea să fie desprinsă de pe zid și pusă pe pânză, iar mai târziu, după o serie de vicisitudini, dintre care n-au lipsit nici procesele judiciare, să fie restaurată, pierzându-și mai toată vigoarea plastică și coloritul original.

Descrierea lui A-sari pare totuși să nu fie făcută după originalul însuși al picturii, ci mai curând după vreun desen, datorat desigur tot lui Daniele da Volterra. Bottari, controlând textul lui Vāsari, constatasese unele nepotriviri ciudate cu picturile care împodobesc capela de la Trinità dei Montiz. iar Milanesi avea și el să observe alte dezacorduri esențiale, chiar în descrierea scenei *Coborării*! într-adevăr, Vāsari o descrie pe Maria susținută pe brațe de Magdalena și de celelalte Marii, pe când fresca o arată întinsă la pământ, înconjurată de Magdalena care o sprijină și de celelalte femei plângând. La fel de caracteristic este poate și faptul că, în toată descrierea sa, Vāsari nu spune o vorbă despre culorile frescei, lucru care nu s-ar fi întâmplat dacă ar fi avut pictura în fața ochilor. Exista de altfel un desen al lui Daniele care reprezenta *Coborârea* și se pare că, trecând prin mâinile unui pictor francez, Jacopo Stella, se afla pe vremea lui Bottari în posesia scriitorului Mariette.

Nu cunoaștem astăzi acest desen care, după părerea lui Milanesi, ar fi putut reprezenta chiar varianta descrisă de Vāsari. Dar un alt desen, încă inedit, și, fără nicio îndoială de mâna lui Daniele, se află în Colecția regală română de la Castelul Peleş din Sinaia³²⁷, provenind din

327 Bogata Colecție regală română se află astăzi în palatele regale

colecția italiană Santo Varni (il. 75).

Desenul în sanguină, pe hârtie brună și întărit cu lumini albe³²⁸, deși alterat de umiditate, este un document excelent relativ la fresca lui Damele. Subiectul este identic cu cel al frescei, iar liniile, definitiv fixate, cu foarte mici diferențe față de cele ale picturii, revelează poate o ultimă elaborare a compoziției, înainte de a fi transpusă pe zid.

Dar lucrarea, atât de pălită în pictură, cu alterări de culoare și contururi retușate cu uscăciune, apare mai spontană și mai sinceră în liniile ușoare și lipsite de duritate ale desenului. Chiar dacă plastica formelor e puternică și dă forță de materialitate figurilor frescei, din liniile desenului se desprinde o senzație mai vie a mișcărilor și o grație mai spontană. Unele corectări de contururi, retușări mărunte, sau anumite amănunte încă nefixate definitiv, ne îngăduie să surprindem însăși inventivitatea artistului, ajunsă la ultimele perfecționări. Unele dintre aceste amănunte, ca de pildă, piciorul femeii din dreapta, care aproape îl atinge pe al Mariei, își vor schimba poziția în frescă; altele vor fi completate (mai cu

din București (Palatul din Calea Victoriei și cel de la Cotroceni) și în castelele de la Sinaia (Peleş, Pelișor și I-oșor). Conține mai bine de două sute de tablouri, dintre care multe de mare valoare artistică, reprezentând cele mai diferite școli. Aproape o sută sînt opere datorate unor maeștri itaiieni. Tablourile provin în cea mai mare parte din celebra Colecție Bamberg, care conținea în secolul trecut o mare parte din Colecția spaniolă a lui Ludovic-Filip, vindută la Londra în 1553, precum și colecțiile mareșalului Souit și marchizului De Las Marismas. La acestea s-au adăugat achiziții ulterioare făcute de regele Carol T. Catalogul Colecției, 1 *ableaux anciens dela Galerie Charles I-er Roi de Roumanie* (Braun, Clement et Co., Paris, Dornach et New \ ork) a fost publicat în 1898 de Leo Bachelin, bibliotecar al regelui Carol. Atribuirile sale însă, nu întotdeauna sigure, trebuie rectificate (ceea ce ne propunem să facem într-o lucrare în vederea căreia am și adunat mare parte din materialul ilustrativ). Colecția, conform testamentului regelui Carol I, este astăzi proprietatea Coroanei României.

328 Catalog Bachelin, nr. 36; dimens. 0,30 x 0,43 m.

seamă dispunerea drapărilor), sau vor fi puțin modificate (desenul mâinilor, pe alocuri prea grăbit schițat cu creionul, ca și trăsăturile unora dintre figuri). Toate aceste mici deosebiri și toate aceste perfecționări dovedesc însă că desenul este anterior picturii și executat în vederea ei, așa că nu mai încapă nicio îndoială în privința autorului său. Nimeni care ar fi copiat mai târziu fresca lui Daniele cu atât a îndemânare încât să-i intuiască sensul precis al fiecărei linii, n-ar fi avut de ce să modifice ori să simplifice amănuntele acelor linii, urmărite în ansamblu cu toată fidelitatea.

Desenul este, așadar, fără nicio îndoială, de Daniele și, după toate probabilitățile, însăși schița care avea să fie apoi transpusă pe zid.

Un al doilea tablou din aceeași Colecție (il. 76), datorat tot lui Daniele da Volterra, ne dovedește și succesul de care s-a bucurat fresca de la Trinità dei Monti în timpul vieții artistului. Este o reluare, în dimensiuni destul de mari \ a celei mai patetice scene din compoziția murală, aceea a *Leșinului Mariei*. Restrânsa la cele două figuri principale și situată într-o ambianță sumbră, dincolo de care se zărește îndepărtata priveliște a unui peisaj, compoziția este identică cu cea de la Trinità dei Monti, cu singurul adaos decorativ al crinilor și al cărții aflate pe jos lângă Maria. Culoarele sunt însă modificate, iar armonia lor sobră, aproape negricioasă, dă tabloului o frumusețe gravă, în ciuda răcelii și a manierei destul de seci cu care este pictat. Maria e îmbrăcată în veșmânt călugăresc, rasă cenușie, mantie neagră, vâl alb în jurul capului. Este o puternică, gradată de culori, de la alb la negru, în armonie cu fondul întunecat, gradat și el de la negrul opac la brunul și verzuil închis al peisajului. Numai îmbrăcămintea Magdalenei - veșmânt galben, mantie galben-roșcat, vâl alb-brun, bandă albă și azurie în părul blond deschis - introduce o variație în gama aproape

funeră a celorlalte culori. Efectul e sporit și de lumina crudă care cade pe cele două figuri, aruncând un ton argintiu și rece pe culori și scoțând în evidență formele. Plastica nu este însă la fel de viguroasă ca în fresca de la Trinità dei Monti. Desenul foarte îngrijit și umbrele puternice nu izbutesc să dea destulă viață acestor forme care, uneori – mai cu seamă în desenul mâinilor – amintesc de modelele michelangioloști. Pictura rămâne rece și de un efect mai mult decorativ. Dar tabloul este cu siguranță dintre cele mai bune ale lui Daniele da Volterra.

Un al treilea tablou din aceeași Colecție reproduce tot subiectul frescei de la Trinità dei Monti (il. 77). De data aceasta însă nu mai avem de a face cu Daniele da Volterra, ci poate cu vreunul dintre discipolii săi, ori cu copia ulterioară a unui pictor destul de mediocru. Abilitatea lui în reproducerea modelului este foarte aproximativă. Desenul, incorect, urmărește mai mult liniile principale, neglijând amănunțele, alterând expresiile; tabloul e în întregime pictat în culori închise bituminoase, care învăluie formele ca într-o umbră opacă. Pentru grupul de picturi pe care le descriem, acest tablou nu poate avea altă importanță decât că, fiind destul de vechi, poate din timpul lui Daniele, demonstrează încă o dată succesul de care s-a bucurat fresca de la Trinità dei Monti, copiată probabil de multe ori.

Acest grup de lucrări, atât de strâns legat în jurul aceleiași teme picturale, ne determină să urmărim și altfel istoria tabloului. *Coborârea de pe Cruce* de la

Trinità dei Monti își are într-adevăr antecedentele în pictura italiană din Cinquecento, iar succesul său se poate urmări și mai târziu, până în Seicento, și până în pictura flamandă. Este una din temele picturale a cărei istorie marchează etape ce nu sunt simple reluări iconografice, ci reprezintă o evoluție stilistică strâns încheiată prin filiația aceleiași motiv.

— O indicație în această privință a fost dată însă de Cavalcaselle, care, menționând *Coborârea de pe Cruce* a lui Signorelli de la S. Croce din La Fratta (astăzi Umbertide, în prov. Perugia), găsea că compoziția acestei picturi servise drept model și altor artiști ulteriores: lui Daniele da Volterra, în *Coborârea* de la Trinità dei Monti, lui Sodoma, în opera sa de la S. Francesco din Siena, lui Correggio, lui Carracci, lui Rubens și lui Van Dyck³²⁹.

De fapt, Cavalcaselle contopea două teme picturale cu totul diferite și pune laolaltă opere care nu au între ele niciun raport direct de inspirație. Căci dacă opera lui Signorelli de la Umbertide, aceea a lui Daniele da Volterra, a lui Sodoma și a lui Rubens pot fi în adevăr puse în legătură unele cu altele, în schimb, ele nu au nimic comun cu *Coborârea* lui Correggio de la Pinacoteca din Parma, cu aceea atribuită lui Carracci de la Muzeul Național din Napoli, sau cu numeroasele compoziții cu acest subiect ale lui Van Dyck³³⁰. Acestea din urmă sunt variante ale motivului pe care l-am numi mai degrabă „Plângerea lui Iisus” și nici măcar nu pot fi puse în dependență unele de altele. Signorelli ilustrase de altfel și acest motiv, într-o altă pictură a sa, în *Coborârea* de la Catedrala din Cortona³³¹.

În ceea ce privește motivul pictural de care ne ocupăm, acesta ar putea fi definit în modul următor; o compoziție dramatică în care două momente diferite sunt

329 J. A. Crowe și G. !>. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*. Leipzig 1870, voi. p. 32.

330 Pentru *Coborârea* lui Correggio de la Parma, vezi fotografia Alinări 15569; pentru Carracci,

Alinări 12096; pentru Van Dyck, repertoriul complet al lucrărilor cu acest subiect, la J. Guiffrey, *Antoine Van Dyck*, Paris, 1893, pp. 248 — 249.

331 Foto Alinări nr. 10840.

legate laolaltă: Coborârea lui Iisus de pe cruce și Leșinul Mariei, amândouă grupând mai multe personaje înscrise în cadrul oarecum geometric format de crucea lui Iisus și două sau trei scări înalte care se sprijină pe ea. Este vechea schemă iconografică ce își are originea în pictura bizantină și pe care artiștii din Cinquecento se vor strădui să o realizeze în linii tot mai sintetice și unitare.

Două dintre cele mai vechi reprezentări ale acestui subiect, care reunesc toate elementele descrise mai sus, se vor întâlni încă de la începutul secolului al le-a. Una o găsim în tabloul început în 1503 de Filippino Lippi și terminat după 1505 de Perugino, după Cavalcaselle³³², de Andrea d'Assisi, după Adolfo Venturi³³³; tablou pictat altă dată pentru SS. Annunziata din Florența și care astăzi se află la Uffizi (il. 78). A doua reprezentare este amintita pictură a lui Signorelli de la Umbertide, din 1515 - 16 (il. 79)³³⁴.

Compozițiile se aseamănă mult în liniile lor esențiale, chiar dacă gruparea personajelor și îndeosebi scena leșinului Mariei sunt tratate în mod independent de cei doi artiști. În tabloul lui Filippino, scena leșinului Mariei, situată într-un plan lateral, atrage mai puțin atenția celui ce îl privește, și e lesne echilibrată de grupul aproape indiferent al apostolilor din dreapta; în tabloul lui Signorelli însă, mult mai concentrat și mai expresiv, aceeași scenă dobândește însemnătate, și importanța ei e sporită în ansamblul compoziției atât prin locul central care îi este atribuit, la piciorul crucii, cât și prin gruparea tuturor figurilor în jurul Mariei, căzută la pământ. Dar amândouă tablourile, deși diferite prin amănunte, își înscriu compoziția în liniile simple ale aceleiași scheme triunghiulare, atât de apreciată de artiștii din prima

332 Op. cit., voi. III, p. 200.

333 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, voi. IX, partea a III-a, p. 531.

334Nota Milanese, în Vasari, op. cit., voi. III, p. 703.

perioadă a secolului al XVI-lea. Figura lui Iisus, verticală, domină acest dispozitiv arhitectural, al cărui plan inferior se lărgeste și dă scenei, privită foarte organic, un sens mai complex.

S-ar putea spune că este un prim tip al acestei compoziții, pe care l-am putea numi, pentru a-l deosebi de celelalte, *tipul triumghiular*.

N-am putea stabili un raport direct de inspirație între aceste două picturi și *Coborârea* pictată mai târziu de Daniele. Afirmția lui Cavalcaselle în această privință ne pare prea puțin întemeiată. Compoziția din tabloul lui Daniele prezintă un tip stilistic cu totul diferit de cele două precedente, chiar dacă în toate trei se găsesc reunite aceleași elemente.

S-ar putea însă stabili cu siguranță un raport mai direct între pictura de la Trinità dei Monti și cunoscuta *Coborâre de pe Cruce* a lui Sodoma de la Academia de bele-arte dhvâiena. Sodoma lucrase într-adevăr la Volterra pe când Daniele se afla încă în orașul său natal, și îi fusese profesor, influențându-l vizibil în operele sale de tinerețe³³⁵. *Coborârea* de la Siena era anterioară³³⁶ și, fără îndoială, chiar dacă Daniele nu o fi cunoscut-o direct, cel puțin, învățând arta desenului de la Sodoma, va fi avut ocazia să reproducă, după indicațiile maestrului său, liniile esențiale ale compoziției cu acest subiect.

335 Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Kroner Taschenausgabe, Leipzig, p. 75.

336 Vasari nu indică data sigură a picturii, dar o pune în rîndul operelor de tinerețe ale artistului; t. VI, pp. 387 — 88; vezi și nota lui Milanesi, care menționează data de 1513, dar crede că pictura ar fi anterioară operelor executate de Sodoma la Monteoliveto (terminate în 1508); Morelli o situează și el printre operele din prima perioadă a artistului, 1501— 1512; Ivan Ler-molieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili im Rom*, Leipzig, 1890. p. 191. Vezi și H. Gust, *Giovanni Antonio Bazzi the man and the painter* Londra, 1906, și L. Gielly, *Giovanni Antonio Bazzi*, dit Le Sodoma Paris, Pion,.

Aceste linii erau destul de diferite în comparație cu cele ale compozițiilor lui Filippino și Signorelli, deoarece schema triunghiulară a acestora din urmă, echilibrată simetric de linia verticală a figurii lui Iisus care domină compoziția, este înlocuită în tabloul lui Sodoma de dispozitivul nesimetric al unei compoziții orientate în sens diagonal (il. 80). Linia principală este și aici indicată tot de figura lui Iisus și se prelungește de la o extremitate la alta a tabloului, despărțind clar două planuri de importanță inegală. Aproape toate personajele sunt grupate sub această linie, în planul inferior, pe când cel superior, mult mai lejer și aerat, nu prezintă decât o singură figură, profilată pe cerul luminos. Este tipul *Coborârii* care s-ar putea numi *diagonal* și care reprezintă o nouă etapă în evoluția stilistică a acestei teme picturale în Cinquecento. Sodoma izbutea așadar să dea o interpretare destul de personală scenei respective, chiar dacă gruparea nu prea intimă a figurilor face tabloul mai puțin concentrat și mai puțin expresiv față de acela al lui Signorelli.

Daniele de Volterra avea să reia același tip diagonal, idee care nu-i putea fi sugerată decât de opera lui Sodoma. Dar tabloul lui, mult mai viguros în privința concepției și mai bine legat, se va putea realiza cu acea forță a compoziției și cu acea plastică viguroasă care amintesc de arta lui Michelangelo. Peisajul, care ocupa un loc atât de important în tabloul lui Sodoma, este suprimat de Daniele, a cărui scenă nu are alt fond decât cerul, de un albastru intens și noros. Toată compoziția se reduce astfel la o arhitectură masivă de corpuri umane, a cărei forță e exprimată nu numai plastic, ci și cu sens dinamic în linii și în mișcări. Este ca un fel de îngrămădire de forțe, a cărei rânduire geometrică exprimă tensiunea coborârii și efortul pentru a o susține. Trupul greu și inert al lui Iisus conferă un echilibru întregii acțiuni și concentrează tot interesul scenei. El indică de asemenea și diagonala puternică ce

desparte cele două planuri ale compoziției. Partea mai compactă și mai expresivă se adună, ca în tabloul lui Sodoma, în planul inferior. Dar formele se leagă puternic între ele și dau o unitate de piramidă acestei îngrămădiri umane, în mijlocul căreia Coborârea, ca și Leșinul Mariei – momente total diferite în tabloul lui Sodoma – formează o unitate organică. Mai puțin unitar și insuficient legat de restul compoziției este în schimb planul al doilea, situat deasupra diagonalei. Cele două figuri de sus fac gesturi care le pun oarecum în legătură cu acțiunea. Brațele lor întinse sunt gata să se desprindă de trupul lui Iisus, pe care l-au coborât de pe cruce. Dar alte două personaje – soldatul care coboară scara și sfântul Ioan – nu contribuie deloc la interesul scenei și servesc mai mult la umplerea cadrului. Burckhardt observa foarte just inutilitatea figurii sfântului Ioan, al cărui gest gratuit declamator nu are niciun rost în scena atât de intensă ce se petrece în fața lui T.

În ciuda acestor defecte, Daniele da Volterra realiza, fără îndoială, o operă măreață. Împrumutând o idee stilistică creată de Sodoma, el dădea scenei o amploare și o forță demne de arta Renașterii. *Coborârea* sa reprezenta încă toată înălțimea de concepție a artei din Cinquecento și poate chiar ceva mai mult. Pentru că în plastica viguroasă a figurilor, în dinamismul și în patetismul întregii scene, ca și în acel dispozitiv diagonal atât de îndrăgit de artiștii ulteriori, era o anticipare grăitoare a Barocului, care găsea în acest discipol al lui Michelangelo unul dintre primii săi reprezentanți.

Aici s-ar putea face o digresiune, pentru a aminti de o altă operă care, deși nu are exact aceeași temă picturală și nici n-ar putea fi pusă cu certitudine în legătură cu aceea a lui Daniele, ne sugerează totuși o apropiere poate nu lipsită de interes.

E vorba de bine cunoscutul și mult admiratul tablou

al lui Tintoretto de la Academia de bele-arte din Veneția, reprezentând pe Iisus mort și pe Fecioară leșinată (il. 81).

Compoziția este un fel de sinteză a subiectului tratat de Daniele, concentrând într-un singur grup de o puternică expresie dramatică, cele două motive esențiale în lucrarea acestuia, adică Coborârea lui Iisus și Leșinul Mariei. Dar deosebit de interesant este faptul că aceste motive sunt redată cu o mare asemănare în tabloul lui Tintoretto, ca și cum amintirea lor ar fi trecut în opera artistului venețian, îmbrăcând forma nouă a unei arte mult mai rafinate⁴⁴. Caracteristică în această privință este, de exemplu, figura Fecioarei, susținută de Magdalena, grup atât de asemănător în privința conturului cu cel din fresca de la Trinità dei Monti, sau cu cel din tabloul lui Daniele de la Sinaia (fig. 76). Amintește de asemenea de fresca lui Daniele și figura lui Iisus, întins în poala Fecioarei, aproape în aceeași poziție în care îl vedem coborât de pe cruce în pictura de la Roma. Până și figura celei de a treia femei care, cu brațele larg desfăcute, se apleacă asupra chipului lui Iisus, este plasată în același fel și reproduce aproape gestul personajului care îi corespunde în tabloul artistului roman.

Tintoretto a tratat acest subiect atât de concentrat în acea. manieră impresionantă, mulțumită căreia culoarea lui profundă și caldă dobândește o și mai mare intensitate prin jocul umbrelor proiectate puternic. Opera este esențial coloristică și realizarea ei vibrantă o învăluie într-un farmec poetic deosebit. Nicio asemănare deci, în concepție și în stil, cu ceea ce realizase la Roma Daniele da Volterra. Totuși liniile compoziției sale sugerează comparația, în ciuda acestor deosebiri esențiale. Tintoretto nu era de altfel cu totul străin de arta romană. Este cunoscută admirația lui pentru Michelangelo și afinitatea sa de cvasidiscipol pentru marele maestru. În picturile de la palatul Gussoni din Veneția, Tintoretto reprodusesese

figura Aurorei și a Crepusculului de la Cappella Medicea, după modelele reduse ale lui Daniele. Și dacă cumva artistul venețian o fi fost la Roma, este neîndoielnic că a frecventat cercul lui Michelangelo; ca atare ar fi avut și posibilitatea să cunoască de aproape fresca lui Daniele. Firește, nu s-ar putea trage nicio concluzie afirmativă, dar asemănările și coincidențele relevate de noi ne îngăduie să nu excludem posibilitatea unui ecou al artei lui Daniele până la Venetia.

Printre operele care pot fi puse în raport cu *Coborârea* lui Daniele a fost adesea indicată și binecunoscuta pictură a lui Barocci de la Catedrala din Perugia^{4S}, care reprezintă același subiect (il. 82) – ³³⁷. Barocci lucrase într-adevăr mult timp la Roma și avusese ocazia să cunoască fresca lui Daniele, a cărei faimă era încă recentă, în timpul primei sale șederi acolo, în 1546³³⁸. Opera lui din Perugia e mai târzie, terminată abia în 1569, adică după a doua sa ședere la Roma, când lucrase la Vatican³³⁹. Este sigur, așadar, că cercul artistic al lui Daniele nu-i putea rămâne necunoscut, și se poate chiar presupune un contact direct între el și contemporanul său mai în vârstă de la Roma.

Dar aceste indicii nu ne spun prea multe, deoarece opera însăși, concepută în cu totul alt spirit, ne dovedește prea puține asemănări cu fresca de la Trinità. dei Monti. Doar figura lui Iisus, cu acea flexibilitate moale atrupului neînsuflețit, cu brațul drept ridicat, în vreme ce capul și brațul stâng atârnă în jos, este poate singurul element care

³³⁷ Crowe și Cavalcaselle, op. cit., voi. IV, p. 32; A. Ferate, în *Histoire de l'avi*, îngrijită de

A. Michei, t. V, partea a II-a, pp. 588 și 600.

³³⁸ A. Muuoz, *II Barocci e V arte romana del suo tempo* în *Studi e notizie su Federico Baroca*, Florența, 1913, p. 40. Vezi și Corrado Riccî, *Federico Barocci 1535—1612*, ibidem, pp. IX

^{339a} * w. Friedlânder, *Barocci*, în *Allgemeiner Lexikon der bildenden Künstler*, editat de Thieme și Becker, voi. II, p. 512.

ar putea aminti întrucâtva pictura lui Daniele. Totuși opera lui Barocci, cu un colorit mult mai fluid și alternând luminile cu umbrele într-o manieră ce amintește de Correggio, este concepută într-un sens mai patetic, cu o violență a mișcărilor și cu gesturi excesive, care îi dau un aer aproape declamator și nu lipsit de artificialitate...

Elementele compoziției lui Daniele se regăsesc în ea, dar altfel folosite stilistic, Barocci reușind chiar, printr-o ingenioasă modificare a dispunerii scenei, să creeze un nou tip al acestei compoziții, deși mai puțin clar și mai puțin simplu decât cele precedente. Figura lui Iisus este aici centrală, cu toată lima curbă a trupului, care denotă încă reminiscența diagonalei. Dar cele cinci figuri care completează scena *Coborării* se grupează radial în jurul figurii centrale, constituind o simetrie aproape perfectă a liniilor. Până și scările, sprijinite de cruce și dispuse oblic, întregesc această simetrie, convergând, ca și celelalte linii, către centrul unic al tabloului, figura lui Iisus. Pentru a sublinia și mai mult această convergență și a-i da o împlinire totală a conturelor, scena Leșinului

Mariei din planul inferior se curbează clar în jurul motivului principal, integrându-se aproape ca un cerc cu rotunjirea anume voită a extremității superioare a tabloului.

Unitatea liniilor apare astfel destul de bine gândită; ingenioasă este și simetria convergentă care avea să dea acest *tip central* al compoziției. Dar tumultul de mișcări și de atitudini forțate, dinamismul nu tocmai coerent al ansamblului, dau o impresie de instabilitate ansamblului însuși, de construcție artificială, al cărei echilibru amenință să se frângă. Pictura lui Barocci era și din acest punct de vedere departe de aceea a lui Daniele, atât de solid construită și echilibrată în elementele ei esențiale. Era o diferență nu numai de linii, dar și de gust, care marca acum o altă epocă în pictura italiană. Raporturile de

inspirație nu ni se par deci deloc probabile. Cei doi artiști rămâneau străini unul de altul, atât în privința stilului cât și a sensibilității. Dar tema picturală de a cărei istorie ne-am propus să ne ocupăm se îmbogățește cu o interpretare nouă, dintre cele mai ingenioase.

Câteva decenii mai târziu, în 1612, geniul îmbibat de italianism al flamandului Rubens avea să reia același subiect, pentru a-l duce la desăvârșire și a crea una dintre cele mai viguroase opere ale artei moderne: *Coborârea de pe Cruce*, de la Catedrala din Anvers (il. 83).

De data aceasta, Daniele da Volterra și Barocci se întâlnesc în inspirația impetuoasă și plină de sentiment a flamandului. Rubens se întorsese de curând din Italia și viziunea lui era încă obsedată de neîntrecută culoare și de formele armonioase ale maeștrilor pe care îi cunoscuse acolo. La Genova, Bologna, Florența, Roma, ca să nu mai vorbim de Veneția, se apropiase de toți artiștii contemporani. îi descoperim rând pe rând în operele sale create după 1608, mai cu seamă pe Michelangelo, pe venețieni, pe Correggio și pe bolognezi despre care se vorbea atât de mult în acea vreme.

Coborârea de pe Cruce din Anvers îi rezumă aproape pe toți. Este ca o sinteză atât a geniului său personal, cât și a influențelor italiene cu care se hrănise. Vădită este însă mai cu seamă amintirea unora dintre italieni, fără care opera nici nu s-ar putea defini: Caravaggio, în realismul categoric al figurilor și în puternicele efecte de umbră și lumină care împresoară formele; Barocci, în gama fluidă și complexă a culorilor, ca și în unele reminiscențe ale compoziției; Daniele da Volterra, mai cu seamă, chiar în ideea stilistică, în arhitectura îndrăzneată și în expresia dramatică a compoziției, pe care Rubens avea să o intensifice până la tragic.

Nu încape nicio îndoială că ideea inițială a acestei opere i-a fost sugerată maestrului flamand de fresca de la

Trinità dei Monti. Dispunerea scenei, orientată în sens diagonal, dinamismul puternic, cât și linia corpurilor, erau caractere care odată văzute în opera lui Daniele, nu puteau fi ușor uitate. Rubens avea doar să simplifice și să dea mai multă importanță ideii create de artistul roman. Scena Leșinului Mariei avea să dispară din pictura sa, pentru ca interesul psihologic să se poată concentra; iar linia diagonală, acum suverană, avea să dea compoziției un sens unic și să-i accentueze ritmul. Toată această scenă, concepută cu atâta pasiune, redată cu atâta tragism, este un singur bloc, gândit arhitectonic, echilibrat plastic și solid. În centrul ei, figura molatic curbată a lui Iisus, cu brațele inerte larg deschise, amintește figura mlădioasă a Mântuitorului lui Barocci, doar mai grea și mai robustă decât aceea. Și poate tot din tabloul de la Perugia era împrumutat și gestul gingaș și duios cu care Magdalena îngenunchează susține piciorul lipsit de viață al crucificatului.

Rubens sintetiza astfel și aprofunda o idee care, imaginată mai de mult, nu își găsisese încă suprema realizare. El nu crea un nou tip stilistic, ci relua unul mai vechi și îl perfecționa. Dar unitatea infailibilă a compoziției sale, maiestuoasa forță a aceluia concept care își găsea concentrarea într-o singură linie esențială, ca și intensitatea sentimentului acestei drame atât de concis prezentată, dădeau vechiului subiect pictat de Daniele de Volterra o împlinire și un sens de profunzime care nu mai puteau fi depășite.

Ciclul istoric al *Coborârii de pe Cruce* se încheia așadar cu această măreață creație. Rubens era ca un rezumat și ca o concluzie a întregii evoluții. Expresie a Barocului, *Coborârea* sa era ceea ce este în genere Barocul, o amplificare a formelor, o creștere a dramatismului expresiei preluată de la Renaștere. Cinquecentul poate fi deci recunoscut de la Sodoma la

Daniele și până la Barocci în inspirația și în linia caracteristică a acestei opere a maestrului de la Anvers. Era în ea o realizare definitivă, în care geniul personal al unui mare artist sintetiza o lungă elaborare succesivă, ajunsă la expresia ei cea mai înaltă.

TABLOURILE LU! EL GRECO DIN COLECȚIA REGALĂ A ROMÂNIEI

Operele lui El Greco aflate în importanta colecție de tablouri vechi a României sunt puțin sau insuficient cunoscute. Această colecție constituită de regele Carol I, care a cumpărat primul lot în 1879, provine în cea mai mare parte din aceea a consulului prusac F. Bamberg. Aici erau întrunate operele mai multor galerii altă dată celebre: faimoasa galerie spaniolă a lui Louis-Philippe de Orléans, intrată la Luvru din 1838 până în 1848³⁴⁰, colecția mareșalului Soult, aceea a marchizului de Las Marismas, etc. Pânzele lui El Greco, păstrate astăzi în cele două palate din București și în castelele de la Sinaia, provin în parte din galeria lui Louis-Philippe 46.

Descrierea lor a fost făcută pentru prima oară în catalogul publicat în 1898 de Leo Bachelin, bibliotecarul lui Carol I³⁴¹. Dar această descriere conține greșeli, chiar și în privința interpretării subiectelor, care n-au putut fi întotdeauna relevate, deoarece catalogul dădea pentru El Greco doar trei reproduceri în heliogravură, retușate.

Catalogul Bachelin a fost documentul esențial folosit de Manuel B. Cossio. În studiul său asupra lui El Greco, devenit clasic, și în catalogul operelor artistului \ autorul a menționat tablourile din colecția regală, încercând, pentru prima oară, să dateze câteva din ele. Ilustrul savant spaniol nu s-a înșelat, fără îndoială, în privința valorii

340 Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposes dans les salles du Musee royal au Louvre, Paris, 1838. Tablourile acestei galerii au fost vândute la Londra în 1853.

341 Bachelin, op. cit., nr. 161—169.

acestor picturi, dar, necunoscându-le *de visu*, n-a putut enunța asupra lor decât aprecieri incomplete, care necesită unele rectificări.

O clasificare mai bună a fost făcută de Aug. L. Mayer în excelentul său studiu asupra maestrului spaniol și în catalogul critic al operelor lui El Greco³⁴². Observațiile sale judicioase sunt foarte folositoare, dar, și de rândul acesta, picturile de la București și Sinaia au fost cunoscute de critic doar din fotografii și descrieri insuficiente³⁴³.

Am socotit așadar că un studiu mai detaliat și efectuat chiar asupra acestor opere n-ar fi lipsit de interes. Pictura lui El Greco, atât de stranie și variată în evoluția ei, oferă încă probleme neclarificate. Tablourile de la București și Sinaia pot oferi în această privință unele informații noi. Ca atare nu va fi inutilă o prezentare a lor și încercarea de a le încadra, pe cât va fi cu putință, în ansamblul operei acestui maestru.

Una din cele mai vechi dintre pânzele colecției regale este, pe cât se pare, Iisus purtând crucea³⁴⁴, aflată la castelul Peleş din Sinaia (1, 15 x O, 71; il. 84)! Menționată în catalogul Bachelin și în cel al lui Cossio, ea lipsește din catalogul Mayer 47. Recunoaștem în ea un subiect adesea reluat de El Greco în tablourile sale și care derivă din imaginea Mântuitorului creată de artist în opera sa *Espolio*. Ca și în pictura de la Toledo, inspirația mistică

342 A. L. Mayer, *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Werken des Dominico Theotokopuli gennant El Greco*, Munchen, 1911, ed. III-a 1920; id. *El Greco*, Berlin, 1931; id. *Dominico Theotokopuli El Greco. Kritisches und illustrierte Verzeichnis*, Munchen, 1926. Tablourile de la București și Sinaia sînt menționate la nr. 14 a, 16 a, 28, 48 a, 126 c, 277 a, 298 a, 301.

343 Catalogul Mayer reproduce fotografiile foarte nesatisfăcătoare publicate de Valerian de Loga în articolul citat. El nu înregistrează de altfel decît cele opt tablouri menționate de Loga.

344 Cat. Bachelin, nr. 164; cat. Cossio, nr. 362.

domină figura lui Iisus. Izolat pe un cer cu nori grei, Mântuitorul își ridică privirile pline de fervoare și suferință într-o contemplație rugătoare. În *Espolio*, o singură mină, de o frumusețe aproape feminină și fremătând de durere, era așezată pe pieptul lat drapat în roșu. Aici, El Greco adaugă imaginea ritmică a celeilalte mâini, la fel de grațioasă și de expresivă. Degetele lungi și subțiri, cu contururi ondulate „strâng crucea cu o mișcare ușoară, ca și cum ar ține un instrument muzical.

Catalogul Mayer indică douăsprezece variante cu același subiect³⁴⁵ și s-ar mai putea adăuga cel puțin încă una în afară de exemplarul de la Sinaia. Toate aceste variante se eșalonează – împărțășind aici părerea lui A.L. Ma yer – între 1579 și 1593. Ele sunt așadar aproape toate din prima perioadă de activitate a artistului și poate, în unele cazuri, din primii ani ai perioadei a doua³⁴⁶. În ce

345 Col. A-L. Nicholson, Londra; col. baronului M. Herzog, Budapesta; col. M. Nebesky, Paris; col. A. de Beruete, Madrid; col. particulară la Huete (prov. Soria, Spania); col. Alvaro Retana. y Gamboa, Madrid; muzeul Prado, Madrid; col. infantelui Francisco de Bourbon, Madrid; col. Julian Mengs, Madrid; biserica parohială din Olot (prov. Gerona, Spania) și încă două. exemplare la Madrid în colecții particulare nespecificate. '

346 Am adoptat în studiul de față criteriile cronologice după care Cossio și Mayer sînt oarecum de acord pentru a distinge trei perioade în activitatea lui El Greco în Spania. Potrivit acestei cronologii, prima perioadă cuprinde toate operele artistului începînd cu primele lui lucrări la Santo Domingo el Antiguo (1577), pînă la lucrările de la Talavera la Vieja (1591). Cossio distinge chiar o subdiviziune în această perioadă: debutul artistului, între 1577 (Santo Domingo el Antiguo) și 1584 (Martinul sfîntului Mauriciu de la Escorial), urmat de o epocă de tranziție, 1584— 1594 (Înmormîntarea contelui de Orgaz). A doua perioadă ar fi cuprinsă între 1591 (Talavera la Vieja) și 1603 (tablourile de la Illescas), Cossio situînd-o între 1594 și 1604. Ultima etapă cuprinde toate operele artistului realizate după începerea lucrărilor sale de la Illescas. Există poate o oarecare rigiditate în acest clasament, care dealtfel nu are nimic absolut, dar el corespunde unor etape bine marcate în evoluția artistului și permite o mai bună

privește exemplarul de la Sinaia, nu ne lipsesc elemente mai precise de comparație. Două tablouri în special, ambele la Madrid – unul semnat și destul de cunoscut, din colecția A. de Beruete, celălalt din colecția infantelui Don Francisco de Bourbon – prezintă multe asemănări cu tabloul nostru.

Studiul tuturor variantelor acestei scene ne permite să distingem trei tipuri. Exemplele cele mai vechi, dintre care mai cunoscut este cel semnat din colecția Rohonez, datează probabil din următorii doi-trei ani de după executarea tabloului *Espolio*, adică între 1579 și 1582. Sunt exemplele cele mai realiste și care amintesc cel mai bine de tipul Mântuitorului din catedrala de la Toledo. Un al doilea grup ar fi constituit de tabloul de la Sinaia și cele două pânze de la Madrid menționate mai sus. Toate trei sunt posterioare celor din primul grup, dar executate fără îndoială înainte de 1591, data lucrărilor efectuate de El Greco la Talavera la Vieja, unde se situează după părerea generală începutul unei noi maniere. Din primii ani ai acestei noi maniere, adică aproximativ între 1591 și 1593, datează al treilea grup de picturi, dintre care cea mai cunoscută este cea de la Prado, cu același subiect. Este tipul cel mai avansat; trăsăturile de penel devin mai nervoase, efectele de lumină mai crude și aproape violente, iar trăsăturile figurii, sub austeritatea interpretării mistice, vădesc o expresie lipsită de orice frumusețe exterioară. Exemplarul de la Sinaia se numără printre cele mai bine conservate și fără îndoială printre cele mai frumoase.

Un al doilea tablou poate fi de asemenea datat din prima perioadă: este o pictură de dimensiuni foarte reduse (O, 21 X O, 24; il. 85), cu subiectul Iisus luându-și rămas-bun de la Maria⁴⁸; se află la castelul Pelișor din Sinaia³⁴⁷.

orientare în activitatea lui.

347 Cat. Bachelin, nr. 167; cat. Cossio, nr. 365, vezi și p. 325 și 701

Este tot o variantă a unui subiect creat de El Greco încă din primii săi ani la Toledo. Catalogul Mayer menționează trei replici: una la Toledo, cea mai veche; o alta la Chicago, în colecția Ch. Derring (expusă la Art Institute) și a treia la Sinaia. O vom mai adăuga pe aceea mai puțin cunoscută din colecția Van Beuningen de la Rotterdam, care a figurat recent la o expoziție a Muzeului Boymans din același oraș³⁴⁸.

Aceste variante prezintă două tipuri, corespunzând unor epoci diferite. Cele din Toledo și Rotterdam sunt sensibil anterioare celorlalte două. Ele amintesc, prin stil și prin tipul personajelor, de epoca în care El Greco picta *Espolio* și *Martinul sfântului Mauriciu*. Artistul le-a executat probabil în jurul anului 1580. Celelalte două, aproape identice ca iconografie, dar foarte diferite în această privință de primele două, au fost concepute fără îndoială cu câțiva ani mai târziu. Figura lui Iisus amintește, în ciuda stilului mai puțin nervos și îndrăzneț, chipul Mântuitorului din tablouri aparținând unei epoci anterioare, cum sunt cele două variante ale scenei cu *Iisus izgonind zarafii din templu* din colecția H.C. Frick de la New York și de la San Gines din Madrid. În acea epocă nu apar încă excesele de sensibilitate ale lui El Greco, dar se pot întrezări formele agitate pe care le va lua arta sa mai târziu.

Exemplarul de la Sinaia este însă mai recent decât cel de la Chicago. Grația mai accentuată a personajelor în acesta din urmă, liniile lipsite de nervozitate, plastica mai

ale studiului; cat. Mayer,

nr. 48 a; Mayer, El Greco cit., p. 73.

348 Descriere și reproducere în Museum Boymans Rotterdam, Catalogus Kersttentoonstelling,

1932— 1933, p. 13, nr. 18. Tabloul (1 X 1,18) provine de la Colegiul Nuestra Senora del

Recuerdo din Madrid și a fost descoperit în 1914 de Cossio. Nu figurează în nici un catalog al operei lui El Greco.

fermă, în care lumina se așterne pe contururi fără să le destrame și fără să le dea reflexe crude, sunt încă în acea manieră calmă, așa putea zice clasică, a artei lui El Greco de la sfârșitul primei sale perioade din timpul când picta *înmormântarea contelui de Or gaz*. Tabloul de la Sinaia, cu un contur mai puțin precis, învăluit într-o lumină mai nobilă și mai fosforescentă, anunță deja viziunea nervoasă și cu totul spirituală a picturilor de la Talavera la Vieja și a celor ce le-au urmat. Astfel, datându-l din preajma anului 1590, nu vom fi poate prea departe de adevăr.

O altă lucrare de dimensiuni mult mai mari (3, 46 x 1, 37; il. 83), care merită o mențiune specială nu numai în colecția României, dar și în ansamblul operei lui El Greco, este închinarea păstorilor 49 de la palatul regal din București. Pictura este semnată cu numele întreg și provine din galeria spaniolă a lui Louis Philippe

Unele elemente din această pictură nu sunt poate cu totul noi. Decorul cu bolți în ruină în care se petrece scena mai fusese închipuit de artist, în proporții mai reduse, pentru tabloul său de la Escorial, *Adorarea numelui lui Iisus*, pictat către 1579. Zborul îngerilor care susțin banderola cu inscripție amintește partea superioară din *Martiriul sfântului Mauriciu*. Detalii mai puțin importante se regăsesc de asemenea în picturi din tinerețe, cum este mielul cu picioarele legate, pe care artistul l-a schițat în tabloul *Iisus izgonind zarafii din templu*, din colecția Cook de la Richmond. Căutarea efectelor violente de lumină în întuneric nu era nouă la El Greco, deoarece o aplicase și în *închinarea păstorilor* pictată la Santo Domingo el Antiguo, curând după stabilirea lui la Toledo, sau în copia după Correggio, încă și mai veche, aflată în colecția contelui Contini-Bonacossi din Roma. Problema îl preocupase de altfel pe artist încă din Italia, unde Bassano și Correggio îi ofereau exemple foarte instructive.

Dar tabloul de la București nu aparține acestei epoci.

El trădează reminiscențe de tinerețe, pe care pictorul le relua într-o interpretare nouă. Într-un cadru cu proporții înalte – acele proporții în care Meier-Graefe vedea una din caracteristicile „goticului secret” al lui El Greco³⁴⁹, tabloul prezintă o viziune stranie, în care radiațiile unei lumini mistice învăluie elementele pământești și cerești în același decor fantastic. Este o compoziție complexă, unde planurile se întretaie în jurul unui ax median, determinând oarecum o serie de cercuri opuse, dar legate într-un tot unitar. Linia curbă a bolților se prelungește cu linia în care se îmbină personajele din registrul inferior. Un al doilea cele, format de aceste personaje, taie orizontal planul vertical al primului cerc. În partea superioară, hora îngerilor reia același motiv circular, dar de rândul acesta în mișcare. ... „A

Fără îndoială nu există nimic gotic în această compoziție excesiva, în care echilibrul pare atât de laborios obținut, iar ochiul ezită între imaginea statică de jos și grupul mobil de sus. Ideea însăși a mobilității și a acestei construcții în cercuri denotă barocul, atât de intim îmbinat în inspirația artistului cu reminiscențele bizantine și cu misticismul său de esență mediteraneană.

Cum să datăm această pictură atât de stranie și complicată? Tabloul a fost apropiat, pe drept cuvânt cred, de picturile executate între 1590 și 1600 de El Greco pentru biserica colegiului Doña Maria de Aragón din Madrid. Cossio indicase patru lucrări care ar fi făcut parte din acest ansamblu: *Botezul*, *Răstignirea* și *învierea* de la Muzeul Prado, și *Bunavestirea* de la Muzeul Balaguer de Villanueva v Geltrú. El nu cita și *închinarea păstorilor* de la București, dar în catalogul său data acest tablou din aceeași epocă cu celelalte: 1584 1594

349 I. Meier-Graefe, Greco peintre baroque, în „L'Art decoratif”, XIV, 1912, nr. 182, p. 246. Articolul a fost retipărit după versiunea germană apărută în revista „Kunst und Kunstler,”

Mayer este mai puțin precis în această privință. El reia argumentarea lui Cossio despre operele ce pot fi ratașate bisericii colegiului din Madrid și, spoiind numărul lor, le adaugă și tabloul de la București. Dar datele pe care le propune variază nu numai de la catalog la studiul consacrat artistului, dar și de la un capitol la altul al acestei lucrări³⁵⁰...

Printre operele ce pot fi puse în legătură cu tabloul de la București și cu ansamblul picturilor din biserica colegiului Doña Maria există una care ni se pare deosebit de apropiată de pictura noastră. Este *Botezul* de la muzeul Prado, de altfel singurul tablou provenit direct din biserica colegiului³⁵¹. Schema compoziției, desenul unora dintre personaje și alte elemente, ca racursiul îngerilor sau formele de „putti” din planul superior al ambelor tablouri prezintă asemenea analogii, încât ai fi tentat nu numai să asociezi aceste două picturi, dar și să le distingi de seria celorlalte, ce par a fi dintr-o epocă ulterioară.

Lucrările de la colegiul Doña Maria se eșalonează pe cel puțin zece ani³⁵². Primele picturi erau gata probabil în 1590, când s-a făcut sfințirea bisericii, iar cele două tablouri amintite mai sus fac desigur parte dintre acestea. El Greco a mai executat apoi alte picturi între 1579 și 1600, și anume, *Răstignirea* de la muzeul Prado și *Bunăvestirea* de la Villanueva. În ce privește *învierea*, și *Coborârea sfântului Duh* aflate ambele la muzeul Prado, ele trebuie să fie și mai târzii, nefăcând poate parte din ansamblul colegiului de la Madrid.

350 Mayer, Catalog, nr. 16a și observațiile privind nr. 38; id. El Greco, Berlin 19j 1, p. 47 și 105- 106. ' _

351 Pentru proveniența tabloului vezi Don Pedro de Madrazo, Catalogate des tableaux au Musee de Prado, Madrid 1913; Cossio, loc. cit., p. 293.

352 Cossio, op, cit., p. 291—292 și apendice 11.

Printre numeroasele *închinări ale păstorilor* pictate de El Greco³⁵³, una singură reproduce exact compoziția tabloului de la București. Este replica, de dimensiuni reduse, din Galeria Corsini de la Roma. Stilul ei mult mai ner\ os, cu contururi mai puțin ferme și o lumină crepitantă ce pare să dizolve formele eliminându-le precizia, indică o epocă mai înaintată. Aceleași remarci sunt valabile și pentru *Botezul* din Galeria Corsini so, care reproduce *Botezul* de la muzeul Prado. Aceste două tablouri nu pot fi datate decât cu cel puțin zece ani după tabloul de la București și cel de la Prado. El Greco asocia astfel încă o dată cele două subiecte pe care le tratase în același timp cu câțiva ani înainte

Sfântul Martin călare 51 de la palatul Cotroceni din București² reproduce o compoziție celebră a lui El Greco. Bachelin catalogase din greșeală această pictură sub titlul *Don Carlos călare*, văzând în ea nu numai un portret din tinerețe al fiului lui Filip al II-lea, ci și ilustrarea unui episod din viața Cidului. În realitate este vorba de o replică – una dintre cele mai frumoase, după A.L. Mayer – de dimensiuni reduse (1, 06 x 0, 58; il. 87) a celebrei picturi executate de El Greco între 1597 și 1599 pentru capela S. José din Toledo, aflată în colecția J.P. Widener din Philadelphia.

Tabloul e remarcabil nu numai prin eleganța liniilor sale nervoase și ondulate, prin grația aproape copilărească a sfântului îmbrăcat într-o armură damaschinată, dar și prin armonia sobră a culorilor, în care domină fondul bleuvert al cerului noros, în opoziție cu alb-negrul prin

353 Catalogul Mayer indică următoarele exemplare: Toledo, S. Domingo el Antiguo; Bucu

rești, Galeria regală; Roma, Galeria națională Corsini; "Yalencia, Colegio del Patriarca, New-York, Metropolitan Museum; Madrid, col. Mariano Hernando; Toledo, S. Domingo el Antiguo (aticul altarului principal); New-York, col. S. Blumenthal; Illescas, biserica Hospicio de la Caridad.

care se detașează calul și călărețul, și prin tonalitatea gri-argintie proprie acestei picturi.

El Greco a reluat adesea această compoziție, agreată fără îndoială de contemporani datorită aerului de eleganță mondenă și grațioasă pe care-l dăduse sfântului cavaler. Cossio a semnalat cinci exemplare: tabloul semnat de la Philadelphia, replica de la București, cea din colecția Manzi (astăzi în col. Bemheim-Jr. la Paris), cea a pictorului John Sargent de la Londra și ultima din colecția d-nei Syngros din Atena 3. Mayer nu înscrie în catalogul său decât primele trei, la care adaugă însă un tablou aflat la Chicago în posesia lui Ch. Decring (expus la Art Institute) și un altul de la Paris, în colecția Durand-Ruel⁴. Am putea menționa încă o variantă în colecția Contini din Roma.

Toate aceste variante sunt atât de apropiate de model, încât n-ar putea să dateze dintr-o epocă mult posterioară. Ele au fost executate probabil la vreo trei-patru ani după tabloul din Toledo, fără ca artistul să fi simțit nevoia de a modifica interpretarea subiectului. Cu toate acestea, în tabloul din colecția Durand-Ruel și în cel din colecția Bernheim, figura sfântului pare ceva mai matură, cu părul tăiat scurt și un început de mustață. S-ar putea ca în ambele cazuri să fie vorba de replici ceva mai târzii, anterioare însă în orice caz anului 1603, când artistul își începe lucrările de la Illescas, unde se conturează o nouă manieră, în ce privește tabloul de la București, el seamănă atât de bine cu pictura inițială, încât poate fi considerat drept una din primele replici, executate imediat după 1599.

Din aceeași perioadă cu *Sfântul Martin* mai există în colecția regală un alt tablou care merită să fie cunoscut: este Martiriul sfântului Sebastian (il. 88), aflat la

Pentru ambele tablouri vezi Attilio Rossi, *Duc quadri di Domenico Theotokopuli*, în „Bollettino d'Arte”, II, 1908, p. 307 - 314. *Catalogul Mayer*, nr. 17 și foto Anderson

21020 – 21021.

Picturile nu sunt menționate în catalogul Cossio, deoarece au fost descoperite ulterior.

Cât. Bachelin, nr. 168; cât. Cossio, nr. 366; cât. Mayer, nr. 298 a; Mayer, *El Greco*, p. 103 – 104.

Cossio, p. 330 și cât. nr. 242, 366, 309, 345 și 351.

Cât. Mayer, nr. 297, 298, 298 a, 298 b și 299.

390

palatul Cotroceni din București (O, 89 X O, 68) ³⁵⁴. El reprezintă chipul grațios al unui adolescent. Arta lui El Greco excela în modelarea acestor corpuri juvenile, care sub penelul abil al artistului dobândesc o grație mlădioasă și proporții întotdeauna suple, din ce în ce mai alungite. Sunt creații ce revelează viziunea plastică a unui mare artist și totodată idealul intelectual al armoniei și frumosului format la școala umanismului italian și nutrit de îndepărtatele amintiri din patria greacă.

Nu se cunosc decât trei tablouri ale lui El Greco reprezentându-l pe *Sfântul Sebastián*, toate din epoci diferite. Cel mai vechi, de la catedrala din Palencia în Spania, este o lucrare din prima perioadă și nu are nicio înrudire, fie și iconografică, cu tabloul nostru. Sfântul e zugrăvit în genunchi, într-un peisaj stâncos. Al doilea, cel de la București, este, cred, cel mai frumos. Trupul tânăr, suplu și zvelt amintește de torsul nud din tabloul reprezentând pe *Sfântul Martin*. Această asemănare, ca și stilul picturii, ne fac să datăm opera de față, la fel ca tabloul precedent, de la sfârșitul celei de a doua perioade, poate între 1599 și 1603. Al treilea *Sfânt Sebastián*, destul de cunoscut, este cel din colecția marchizului de Casa lorres din Madrid. Este o variantă a tabloului de la București, dar dintr-o epocă mult mai evoluată, în care artistul, abandonând formele grațioase, ducea până la exces spiritualitatea interpretărilor sale, deformând sau

354 Cat. Bachelin, nr. 165; cat. Cossio, nr. 363; cat. Mayer, nr. 28.

chiar urâtind personajele. Chipul sfântului din această ultimă variantă amintește de altfel trăsăturile personajului îngenunchat din *Viziunea apocaliptică*, aflată în colecția Zuloaga, care datează din ultima perioadă a lui El Greco.

Tot la palatul Cotroceni se află o Sfântă familie ³⁵⁵ \ operă de mare frumusețe, care, prin grația figurilor feminine și eleganța oarecum afectată a gesturilor, trădează reminiscențe din Correggio 2. Ea provine din colecția baronului Raylor -, căruia Louis-Philippe îi încredințase misiunea de a-i alcătui galeria spaniolă. Subiectul a fost reluat de artist în numeroase variante ³⁵⁶. Tabloul de la București (O, 70 X O, 84; il. 89) face parte dintr-un grup mai restrâns, care reproduce cu exactitate tipul iconografic al unei picturi de la muzeul din Cleveland⁵ (O, 70 x O, 84) și al celei din colecția Van Horne de la Montreal.

Tabloul de la Cleveland nu diferă de cel de la București decât prin modul de tratare a fizionomiei Fecioarei. În primul, ea privește drept în față, iar părul îi este acoperit de un văl; în cel de al doilea, ea își pleacă privirea spre copil, cu vălul numai pe jumătate tras peste cap. Efectele de lumină sunt mai atenuate și mai puțin subtile în cel de la Cleveland. Mayer datează prima variantă din 1592 - 1596. Ea pare în orice caz anterioară tabloului de la București, care denotă o mai mare precizie a fizionomiilor și mai mult rafinament în stil și compoziție. Pe acesta îl putem data, ca și autorul citat, din ultimii ani ai perioadei a doua, adică din 1600 - 1603. De altfel cam

355 Pentru aceasta a se vedea „La Revue de l'Art”, nov. 1926, p. 299.

356 După catalogul Mayer: Muzeul Hispanic Society of America, New-York; Spitalul S. Juan Bautista, Toledo; col. Herzog, Budapesta; colecție particulară din Paris (acest exemplar a intrat din 1926 la muzeul Cleveland); col. regală din București; col. Van Horne, Montreal; muzeul Prado, Madrid; Metropolitan Museum, New-York; spitalul S. Ana, Toledo (exemplar dispărut). La acestea trebuie adăugat un alt exemplar în col. Widener din Philadelphia.

aceeași dată îi atribuie și Cossio, care considera acest tablou drept unul din cele mai interesante din galeria de la București³⁵⁷. Exemplarul de la Montreal îl reproduce pe cel de la București, cu reminiscente din prima variantă, mai ales în trăsăturile Fecioarei. Lumina este și mai vie decât în tabloul nostru. Avem probabil de a face cu o pictură ulterioară, care ar putea fi datată în jurul anului 1603, chiar de la începutul celei de a treia maniere.

Un alt tablou aflat la castelul Peleş din Sinaia, deși comportă trăsături caracteristice artei lui El Greco, a suscitat unele discuții cu privire la autenticitatea lui. Este replica⁵⁴ de dimensiuni mai reduse (1, 45 X 1, 07; il. 90) a celebrei picturi de la Escorial, reprezentând Martiriul sfântului Maurieiu³⁵⁸. Ea diferă de tabloul cel mare prin detaliile compoziției și chiar prin culori, iar particularitățile sale stilistice denotă o interpretare mai evoluată a subiectului tratat anterior la Escorial.

— Mayer consideră această pictură drept o lucrare de atelier, executată poate de fiul artistului, Jorge Manuel. El nu insistă asupra motivelor acestei atribuirii, pe care le putem deduce însă chiar din elementele discuției.

În inventarul făcut după moartea artistului și publicat de San Roman y Fernández, se menționează în casa lui El Greco trei reprezentări ale *Martinului sfântului Maurieiu*, cu specificarea că una e „mare”, iar alta „mică”³⁵⁹. Ce s-a întâmplat cu aceste trei picturi care sunt deosebite de cea de la Escorial? Una din ele e menționată de autori mai

357 Cossio, op. cit., p. 332 și 701 — 702.

358 Cat. Bachelin, nr. 166; Cossio, p. 222—223, 698 — 699 și cat. nr. 364; cat. Mayer, nr.

126 c. Bachelin dădea o interpretare fantezistă acestui tablou, pe care îl intitula Cei patruzeci de martiri, văzînd totodată portretele lui Filip al II-lea și Don Carlos în mijlocul granzilor de Spania.

359 Fancisco de Borja de San Roman y Fernândeaz, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli*, Madrid, 1910, p. 189— 198.

vechi³⁶⁰ drept „schită originală pentru marele tablou de la Escorial” (*el borron original para el cuadro grande de San Mauricio*). Ea se afla încă în 1845 la biserica San Torquato din Toledo, dar avea să dispară fără urmă după câțiva ani³⁶¹.

Cossio nu cunoștea decât două replici ale tabloului de la Escorial: cea de la Sinaia – care provine din colecția amintită a baronului Taylor – și o alta provenită de la Toledo, care se afla pe atunci la Madrid în colecția lui Fernando de Brieva. El admitea că prima ar fi de mîna lui El Greco, însă din ultima perioadă, în timp ce a doua i se părea a fi doar o copie executată de fiul artistului, după un tablou original, care fără îndoială nu era cel de la Escoriale.

Preluând îndoielile lui Cossio asupra tabloului de la Madrid și, bazându-se probabil pe asemănările acestuia cu tabloul de la Sinaia, Mayer a asociat cele două variante, atribuindu-le atelierului lui El Greco, unde ar fi putut fi executate după vreuna din picturile originale indicate în inventarul casei artistului. Nu cunosc exemplarul de la Madrid, și nici nu sunt sigur că tabloul menționat de Mayer este identic cu acela citat de Cossio³⁶²; dar analiza tabloului de la Sinaia, ținând cont de variațiile stilistice pe care le întâlnim întotdeauna în replicile operelor lui El Greco, ne înclină să afirmăm autenticitatea acestei picturi.

Există, fără îndoială, contraste remarcabile între replica de la Sinaia și marele tablou de la Escorial. Fizionomiile personajelor sunt diferite, ca și coloritul care, viu și frapant la Escorial prin opoziția puternică dintre albastru și galben, este foarte atenuat și aproape mohorât la Sinaia, unde predomină tonurile gri-albăstrui și culorile închise. Acest colorit este însă în concordanță cu celelalte

360 Ponz Iși Ceân Bermudez, cf. Cossio, op. cit., p. 221.

361s Cossio, loc. cit.

362 Tabloul citat de Mayer era scos la vânzare de un negustor în 1926.

caractere ale tabloului care, conceput evident mai târziu, prezintă personaje cu trupuri mai alungite, cu linii mai ondulate și chipuri lipsite ce orice căutare a frumuseții. Aceste chipuri reproduc în cea mai mare parte tipuri întâlnite în alte tablouri ale lui El Greco, mai ales în picturi posterioare tabloului de la Escorial. A doua figură din stânga, de pildă, în grupul personajelor principale, seamănă cu *Sfântul Toma* din ciclul apostolilor de la Muzeul El Greco din Toledo. Capul copilului, cu colereta lui plisată, amintește capul *Sfântului Martin* de la București. Chipul sfântului Mauriciu evocă în mod uimitor o figură dintr-un alt tablou mai puțin cunoscut, care trebuie citat în mod deosebit aici. ^t

Este o pictură de dimensiuni foarte mici (O, 25 X O, 20) din colecția Van Horne de la Montreal, care în cataloagele Cossio și Mayer e înregistrată simplu ca reprezentând figura unui sfânt³⁶³. În realitate este o variantă a capului sfântului Mauriciu, semănând fără îndoială cu cel din tabloul de la Escorial, dar și mai mult cu acela din tabloul de la Sinaia. Este probabil un studiu pentru *Martiriul sfântului Mauriciu*, sau poate un fragment din această scenă, executat mult mai târziu decât tabloul de la Escorial. Stilul indică ultima epocă a artistului, poate chiar primii ani ai acestei epoci, adică 1600 – 1606.

Aceste date se aplică și tabloului de la Sinaia, ale cărui caracteristici ne amintesc unele picturi executate de artist la biserica spitalului din Illescas. N-avem cum să stabilim raporturi mai strânse între tabloul de la Montreal și pictura de la Sinaia, dar evidenta lor înrudire ne face să ne gândim la un model comun, care ar putea fi unul dintre cele trei tablouri menționate în inventarul casei artistului.

Ajungem la un alt tablou, poate cel mai important din colecție, care ar putea figura alături de cele mai izbutite creații ale artistului în domeniul portretului. Este o lucrare

363 Cat. Cossio, nr. 10; cat. Mayer, nr. 174 ^ _

excelentă (1, 16 x O, 86; il. 91) de un colorit sobru, care se reduce la tonuri de negru, gri și brun, cu pete de culoare izolate – rozul discret al carnației și puțin galben pe muchiile cărții deschise. Tabloul se află-la castelul Peleş din Sinaia ss. Este portretul unui savant, canonic probabil, judecând după inscripția aproape ascunsă de pe foile cărții pe care își sprijină mâinile: CANONICI. Bachelin îl identificase greșit cu Don Diego Covarrubias, ilustrul profesor de la Salamanca și prietenul intim al lui El Greco, pe care acesta l-a pictat în mai multe rânduri. Este un necunoscut, dar una dintre figurile cele mai nobile și mai expresive din câte ne-a lăsat acest mare portretist al unei aristocrații intelectuale și de spirite de elită.

S-ar putea găsi unele asemănări de stil între tabloul acesta și portretul lui Antonio Covarrubias păstrat în casa lui El Greco din Toledo. Regăsim în el aceeași sobrietate de culori – mai închise în tabloul de la Sinaia același impresionism în factură și aceeași concentrare în expresia psihologică a personajelor. Alte corespondențe și mai pregnante ar putea fi relevate între tabloul de la Sinaia și o altă pictură din aceeași epocă, și de cea mai bună manieră, anume

Portretul cardinalului Tavera de la spitalul San Juan Bautista din Toledo, unde asemănările merg până la atitudinea identică a personajelor și la uimitoarea similitudine a fizionomiilor. Dar tabloul de la Sinaia prezintă o superioritate prin subtilitatea penelului, prin finețea tușelor aproape transparente, care creează jocuri de lumină pe epiderma delicată, pe blană și pe veșmintele de catifea ale personajului; se cuvine de asemenea să insistăm asupra nobilei expresivități a acestor mâini fine și nervoase așezate pe cartea deschisă.

Tabloul nu poate fi datat decât din ultima epocă a lui El Greco, alături de portretele lui *Don Antonio Covarrubias* și al *Cardinalului de Tavera*, poate și de *Sf. Ieronim* în

veșminte de cardinal de la National Gallery din Londra. Este fără îndoială una din capodoperele acestui artist.

Tabloul care ne-a mai rămas de prezentat este o pictură deosebită, cu un efect alcoloritului și-un gust atât de modern, încât aproape că amintește de arta lui Cezanne. Se află tot la castelul Peleş și reprezintă în dimensiuni mijlocii (1, 10 x 0, 83; il. 92) Logodna Fecioarei¹.

Pe armonia gri a draperiilor ce formează fundalul, albastrul deschis și rece al vălurilor Fecioarei se detașează transparent, învăluind această figură fragilă în nuanțe aproape aeriene. În fața ei, sfântul Iosif se profilează în veșminte verde închis cu tonuri galbene, alături de preotul în alb-gri și galben. Celelalte personaje adaugă acestui ansamblu un joc subtil de roșu-violet, de galben, de oranj, de alb și de gri.

Subiectul însuși e unic în opera lui El Greco⁵⁶. Este unul din rarele tablouri ale artistului la care nu se cunoaște nicio replică. Cossio și Mayer au văzut în el o operă pictată între 1603 și 1606 pentru altarul miciei biserici a spitalului Caridad din Illescas, lângă Madrid. Pictorul a executat, într-adevăr, o serie de șase tablouri pentru această biserică, unul reprezentându-l pe *Sfântul Ildefonso*, iar celelalte cinci, scene din viața Fecioarei. Patru dintre acestea, foarte deteriorate, repictate și înnegrite, se află încă acolo. Al cincilea a dispărut de multă vreme și a fost înlocuit cu o pictură oarecare pe un subiect total diferit. Cossio și apoi Mayer au presupus că tabloul pierdut ar putea fi cel de la Sinaia. În ansamblul scenelor de la Illescas, *Logodna Fecioarei* și-ar fi găsit locul în mod plauzibil, iar celor doi autori li s-a părut de asemenea că stilul picturii n-ar contrazice această ipoteză. O vizită recentă la biserica din Illescas ne-a convins că presupunerea era neîntemeiată. Tabloul de la Sinaia nu se potrivește în nicio privință cu ansamblul picturilor de la

Illescas, nici ca stil, nici ca dimensiuni.

În biserica amintită se păstrează și acum cadrul sculptat de El Greco însuși pentru tabloul dispărut. El este perechea celui care îl reprezintă pe *Sfântul Ildefonso*, dar e mult mai mare, mai înalt și rotunjit în partea superioară, toate celelalte tablouri ale lui El Greco din acea biserică au cadrul oval. Cât despre stil, picturile de la Illescas diferă total de tabloul de la Sinaia. În *Sfântul Ildefonso* El Greco nu ajunsese încă la acel exces al personalității pe care îl constatăm în *Logodna Fecioarei*. În pictura de la Illescas subzistă chiar unele elemente realiste, care vorbesc despre un gust și o manieră diferită a artistului în perioada acelor lucrări. Tabloul de la Sinaia, de o factură foarte liberă, este, dimpotrivă, redus în compoziția lui doar la elementele esențiale. Fără a mai vorbi de siluetele celorlalte personaje, care denotă evident o epocă mult mai

1 Cât. Bachelin, nr. 163; Cossio, op. cit., p. 314 - 315 și cât. Mayer, op. cit. p. 133 și cât.

nr. 14.

394



avansată, este de ajuns să privim capul Fecioarei, mai mic decât în toate celelalte tablouri ale lui El Greco, pentru a ne da seama că avem de a face cu o operă din ultimii ani ai pictorului, care în ultima dezvoltare a stilului său manifesta această tendință de a îngusta corpurile, de a subția extremitățile și a face capetele foarte mici.

Există de altfel o particularitate care nu a fost remarcată până acum și nu putea fi relevată din fotografiile retușate publicate de Bachelin: acest tablou nu este terminat. Brațul întins al sfântului Iosif nu are mână, terminându-se printr-o pată informă de un gri închis, pusă la întâmplare. Celelalte mâini sunt de asemenea abia schițate, ca și figurile confuze, cu contururi nehotărâte. E evident că tabloul se afla încă în stadiul de lucru, iar

artistul nu a avut timp să-i termine. Nu poate fi așadar vorba de Illescas, unde totul era terminat în 1606, cu opt ani înainte de moartea artistului.

Tabloul de la Sinaia trebuie să fie ulterior. Inventarul făcut la moartea artistului ne vine în ajutor și de rândul acesta. Într-adevăr, găsim în el menționat un tablou cu acest subiect (*un despojo pequeño*)³⁶⁴, asupra căruia nu s-a dat până în prezent nicio indicație. Este vorba fără îndoială de pictura de la Sinaia, care prezintă toate caracterele unei opere târzii a lui El Greco. Lucrată în ultimii ani ai vieții, poate chiar în cel de pe urmă, pictura a rămas neterminată, ceea ce ar explica stilul ei ciudat, ca și faptul că nu are o replică. Ca atare opera este cu atât mai interesantă. Ea reprezintă nu numai una din creațiile lui El Greco cele mai subtile și vibrante prin colorit, dar revelează totodată în ansamblul creației artistului ultima etapă a evoluției sale, care se încheie prin această scânteiere de forme și culori de o intensă spiritualitate.

TOLEDO-EL GRECO57

De la Madrid la Toledo, „cetatea împărătească” din mijlocul Spaniei, drumul trece prin pustietăți pietroase de Castilie, pe unde pasul șovăielnic al Rosinantei purtase altă dată cavaleriștile sminteli ale lui Don Quijote. Nu departe, se ivește Toledo, ca pe o colină mistică, pe creștetul de stânci și râpe al unui munte sur, încins de apa Tagului.

În aceste locuri poposea acum aproape patru secole un tânăr pictor care nu vorbea limba țării, dar care, călcând pe același drumuri și poate cu același suflet ca și aprigul hidalgo al lui Cervantes, avea să se facă înțeles și să-și lege faima de cetatea în care era străin.

Se numea Domenico Theotokopuli. Era născut în Candia grecească și avea să rămână pentru totdeauna cu porecla lui de venetic – El Greco.

364 San Roman y Fernández, op. cit.

O făptură ciudată acest Dominico, pe care drumuri nelămurite, învăluite de mistere, îl aduseseră în aceste locuri. Se născuse în Creta și era grec; dar nimeni nu știa – nu știe nici azi – când și unde, și cine îi erau părinții. Trecuse peste mare în Italia, unde învățase meșteșugul picturii; dar și aici urma lui e ștearsă pretutindeni și învăluită în necunoscut. Trăise la Veneția. Fusesse poate ucenic al marilor maștri, Tizian, Tintoretto? N-avem nicio mărturie. Trecuse pe la Parma, pe la Roma, tot atât de neștiut. Ajunsesse până la Neapole, poate și în Malta, iar urma lui dispare apoi cu totul, ca să apară, fără să știm cum, nici bine când, la Toledo de unde începe existența lui adevărată.

În cartierul evreiesc al cetății, printre oamenii nevoiași care îi aduceau poate aminte de lumea lui orientală, în vreuna din căsuțele cu acoperișuri scunde, zidite deasupra râpelor roșcate de la marginea cetății, își găsise adăpost ciudatul tânăr, pe care nimeni nu știa ce nevoi sau ambiții îl minaseră până acolo. Era sărac. Viața nu era ușoară pentru un om fără căpătâi ce apărea în cetate numai cu un penel la subțioară. Era tăcut și singuratic. Viața nu e veselă pentru cine este obișnuit să se înțeleagă mai mult cu sine decât cu ceilalți. Om straniu în contactul lui cu lumea, făcea să circule asupra lui legende care nu se puteau controla. Dar era aprig meșter la lucrul picturii, unde nimeni în cetate n-ar fi fost în stare a i se potrivi.

Dominico își făcea greu drum printre semenii săi cei noi care nu izbuteau să-i înțeleagă. Singur penelul său putea câștiga pentru el încrederea pe care, numai cu făptura sa, artistul nu se arăta în stare să o dobândească. Prilejul s-a ivit din fericire curând. Călugării de la Santo Domingo el Antiguo l-au chemat să le împodobească altarul cu icoane mari, pe care nu le puteau da pe mâna oricărui meșter. Erau cele dintâi opere în care pictorul

avea să spună – poate nu numai pentru cei dimprejur, ci și pentru el însuși – ceva din ceea ce era tăinuit în el. Strădania nu i-a fost în zadar. Căci lucrând zi de zi, pictura dezvăluia marile virtuți ale artistului și se arăta vrednică de laudă. Figurile de sfinți și de Cristoși se închegau din culori arzătoare ce nu se găseau pe paleta altui pictor. Scene concepute cu îndrăzneală îi ieșeau de sub penel, închipuind o lume diafană și de neatins. Realitatea era și nu era în ele. Era ca o imagine în care artistul părea încă nedecis între lumea adevărată și închipuirea ei. Pictura era enigmatică, întocmai ca și omul care o zugrăvea. P2 a spus-o poate destul pentru ochii credincioșilor care nu doreau decât să se închine. Dar ascundea și năzuințe cu mult mai mari, pe care mâna meșterului încă tânăr nu izbutise să le pună în lumină.

Artistul avea însă vreme să spună mai mult altă dată, în icoane pe care nu înceta să le gândească în clipele lui de ardoare. Căci arta lui se făcea cu încetul, în meditații ce aprindeau în el flăcări nebănuite de exaltare și creație. Dar arta lui trecea dincolo de îngrădirile credinței. Și nu o dată, gândul înflăcărat avea să-i ducă până la expresii care îl făceau suspect de necredință. Curând după ce pictase altarul de la Santo Domingo, decanul catedralei din Toledo îi încredințase o lucrare ce trebuia să împodobească Vestiarul preoților: un tablou cu scena despuierii lui Iisus de haine înainte de a fi suit pe cruce, faimosul *Espolio*, care și azi împodobește sacristia catedralei toledane și se numără printre operele cele mai de seamă ale artistului din această perioadă a tinereții. El Greco concepușe scena cu o intensitate dramatică și cu o putere de viziune care dau tabloului mai mult decât forța realității. În mijloc este Iisus, o figură tragică în care se petrece dureroasa desprindere a ființei lui cerești de cea pământească. Ochii lui înecați în lacrimi se îndreaptă către cer, în vreme ce mâinile se așază pe piept într-un gest ușor, aproape

melodios. E rugăciune și e suferință. E pietate mistică și e imagine a realității. Dar tabloul nu le-a plăcut călugărilor, care aveau grave muștrări de adus artistului. Iisus zugrăvit mare, aproape cât un om, purta un veșmânt prea roșu pentru decența locului în care se afla. În jurul lui se înghesuiau ostași cu figuri populare, în care prea pioșii oameni ai bisericii recunoșteau scandalizați chipuri întâlnite pe străzile orașului. Apoi, lucru și mai scandalos, artistul zugrăvisese la picioarele Mântuitorului, într-o prea de aproape atingere cu ființa lui venerată, chipul unei Magdalene îndurerate, care era iarăși o profană figură luată din realitate.

Era adevărat! Magdalena incriminată nu ieșise din închipuirea cucernică a artistului. Era Doña Geronima de las Cuevas, femeia sprâncenată și cu ochi scânteietori care îmblânzise ciudățenia hirsută a artistului, și pe care avea să o zugrăvească adeseori în figuri de Magdalene, de Fecioare sau de sfinte Veronici. Pentru ea înfrunta acum un proces cu oamenii bisericii, care nu se arătau tocmai ușor de îmblânzit.

Dar asemenea procese, care îl aduceau uneori până în pragul Inchiziției, nu erau deloc rare în viața artistului, obișnuit să se afle la mai tot pasul în conflict cu realitatea. Ochii lui deprinși cu viziuni interioare aveau strania putere de a deforma și a schimba în nălucire aproape tot ce le ieșea înaintea. Pâlpâirile lui lăuntrice se împleteau cu lumea din afară în imagini ce transformau realitatea, dându-i aparențe de vedenie. El Greco își zugrăvea tablourile cu fantomele spiritului său, așa cum eroul lui Cervantes, care părea a-i fi fost frate bun, popula lumea adevărată cu imaginile arzătoare ale închipuirii lui.

O singură dată artistul concepușe în ardoarea lui de a crea, și o ambiție lumească, în care își pusese mari speranțe pentru faima numelui său. Filip al II-lea – și acela un iluminat și un nebun. Întru Cristos – adunase la Escorial

artiști din toată lumea, ca să împodobească severa bazilică a sfântului Laurențiu clădită de el. El Greco i s-a înfățișat, și după probe care păreau să-i fi plăcut regelui, a primit însărcinarea de a zugrăvi un mare tablou cu martiriul sfântului Mauriciu. Doi ani a lucrat la Toledo această pictură, în care penelul său a izbutit să aștearnă o adevărată viziune genială. Doi ani de strădanie creatoare și de ardere lăuntrică pentru a închea în limezi tonuri de albastru și de galben imaginea gândita zi și noapte până la halucinare. Tabloul a fost apoi înfățișat regelui și supus aprecierii lui supreme. Cuvântul regal avea să hotărască soarta artistului care se socotea capabil de creații și mai mari. Dar încă o dată ochii profani se dovedeau incapabili de a vedea cum vedea el, artistul. Încă o dată spiritul bigot descoperea în îndrăzelile de viziune ale pictorului neiertate încălcări ale canoanelor și ale credinței. El Greco se văzu astfel în dizgrație, înainte de a fi obținut favoarea regelui. Nu mai avea nimic de așteptat. Se întorcea la Toledo zguduit poate de nemeritata dezamăgire, dar dezlegat, vindecăt de imposibila ambiție de a ieși, fie și numai o dată, din lumea singulară a închipuirii lui.

Soarta îl lega astfel pentru totdeauna de Toledo, unde numele lui de străin începea a fi familiar și de mulți respectat. El Greco era un om ciudat, dar în firea și meșteșugul lui nu era greu pentru oamenii subțiri să descopere sufletul ales și gândirea nobilă care îl lumina. Meșteșugul îl ajutase de altfel să câștige și bani, pentru a fi în rândul oamenilor demni. La biserică, în piața cetății, pe stradă, el era Se ñior Dominico, prietenul învățatului paroh de la Santo Tome, prietenul doctorului și profesorului de la Salamanca, Don Diego de Covarrubias, și al tuturor oamenilor aleși ai cetății, cu care sta de vorbă și le făcea uneori portretul. Bisericile din Toledo, din împrejurimi, de la Madrid chiar, se întreceau să-i comande altare și icoane, pe care i le plăteau scump. Căci El Greco

era deopotrivă pictor, arhitect și sculptor, și era greu de găsit un altul mai priceput decât el.

Câteodată ciudățenia inspirației lui îl aducea iarăși în conflict cu preoții și tribunalele. Pentru o *Imaculată Concepție* zugrăvită la Santo Vicente avea să dea socoteală parohului și Inchiziției, care nu admitea heruvimi ca aceia zugrăviți de El Greco, cu aripi prea lungi, ca de arhangheli, și cu înfățișarea fără formă limpede, ca a unor fantasmе. Artistul nu ciuntea însă nimic din ceea ce vedea el cu ochii spiritului, și lumea începea să se obișnuiască cu arta sa, chiar dacă se întâmpla să n-o înțeleagă cu totul. Uneori, sau poate întotdeauna, El Greco își amintea în tablourile sale și de patria lui îndepărtată, de pictura hieratică a bisericii bizantine din Candia și din toată Grecia. Atunci sfinții săi luau înfățișări prelungi și descărnate, scenele se desprindeau aerian, nepământești, zugrăvind o lume neatinsă decât cu gândul, și înaintea căreia gestul firesc era închinarea. Așa făcuse la Santo Tome, când zugrăvisе scena *înmormântării contelui de Orgaz*, tablou care îi câștigase admirația tuturor concetățenilor și care face și astăzi marea glorie a artistului. Așa făcuse în mai toate tablourile lui religioase, uneori până și în portrete de contemporani, unde pictorul părea a fi dorit să zugrăvească mai mult spiritul decât făptura lumească a oamenilor pe care îi vedea. Enigmaticul artist, care până la bătrânețe n-a încetat să-și iscălească tablourile cu înflorite litere grecești – Dominikos Theotokopoulos Kres – rămânea astfel un grec, chiar atunci când viața părea a-l fi smuls pentru totdeauna din lumea îndepărtată a copilăriei lui.

Dar era poate tot pe atât și spaniol, în mijlocul acelor oameni care se uitau ca într-o oglindă în chipurile zugrăvite de el. Cavaleri cu nobile figuri, sau sfinți înfășurați în glorii luminoase ieșeau în pictura lui dintr-o viziune în care se amesteca deopotrivă și lumea de contraste și de pasiuni a spaniolilor, lumea în care sufletele

izbucneau de atâtea ori în aprinderi eroice, sau se învâluiau. ca într-un zăbranic în tristețea fanatismului bigot. „Spania neagră”, Spania penitențelor și a macerației, Spania „Cavalerului tristei figuri” al lui Cervantes, se întâlnea în viziunea lui El Greco cu fervoarea sufletului său oriental.

Toledo însuși îi plăcuse poate și îl reținuse pentru că înfățișa mai bine decât orice loc sufletul acestei Spânii aprige, încărcată de tristețe, de pietate și de pasiuni iluminate. Peisajul abrupt, făcut din așchii, din lumini și umbre violente, pe care râul Tago îl înfășoară cu un încolăcit nimb de argint, reflecta ardoarea acestui misticism – păgân și creștin totodată – îmbibat de Orient. El Greco avea să zugrăvească imaginea acestui Toledo într-o pânză fără egal, în care a pus toată violența fanteziei sale mistice. Sub un cer ca de furtună, care aruncă asupra lucrurilor lumini de fulger, orașul se desprinde sumbru pe colina colțuroasă, ca într-o halucinație de apocalips. Nu e Toledo cel real, cel care sta înaintea ochilor artistului; era fantoma cetății, ființa ei aeriană, așa cum se oglindea în mintea lui El Greco în clipele lui de mistică vedenie.

Toledo avea să adăpostească bătrânețea și geniul artistului, și avea să pună aureola gloriei în jurul numelui său. El Greco ajunsese să se înțeleagă cu oamenii în mijlocul cărora era străin. În sufletele lor aprinse și pornite spre mari fapte pâlâia adesea aceeași nebunie divină ca și în închipuirea creatoare a artistului. Un prieten scria pe mormântul lui, la Santo Domingo: „Creta i-a dat viața, iar Toledo penelurile...” Și era adevărat. Din cele două patrii, El Greco închegase pentru totdeauna lumea spiritului său care trăiește și astăzi.

EXPOZIȚIA JAPONEZĂ DE LA MUZEUL TOMA STELIAN

Pentru a doua oară în cursul acestui an, Muzeul Toma Stelian de la Șosea, reorganizat și readus la viață de noul

său director, dl. George Oprescu, oferă publicului nostru prilejul binevenit al unei expoziții de artă străină, unitar alcătuită și cu totul nouă în București.

Cea dintâi a fost expoziția de acum două luni a Desenului francez, când opere de o deosebită valoare ne-au fost prezentate, și când îngrijită documentare a Catalogului ocazional, ca și conferințele explicative ținute în localul Muzeului au sporit interesul artistic al expoziției cu unul educativ care nu se poate trece cu vederea.

De rândul acesta, o demonstrație nouă, aleasă dintr-un domeniu și mai puțin cunoscut la noi, vine să se adauge la activitatea atât de utilă și de bine chibzuită a acestui muzeu, cel mai tânăr dintre toate și mai înțelegător față de rostul său de instituție închinată deopotrivă artei și culturii.

O bogată serie de stampe japoneze, împrumutată din colecțiile Elisa și Ion I.C. Brătianu, reprezentând operele unuia dintre cei mai de seamă artiști ai Japoniei din secolul trecut - Hiroshige - ne este prezentată în două săli ale Muzeului, cu o îngrijită alegere și cu o catalogare scrupuloasă, care înlesnește vizitatorilor explicația acestor imagini exotice.

Sunt ilustrații detașate din albume, sau simple foi volante, înfățișând în tandre culori de o limpezime aproape de acuarelă, și în delicate linii săpate în lemn, peisaje grațioase desprinse parcă dintr-o țară văzută în vis, scene de câmp, de stradă sau de hanuri, în care realismul fără cruzime se confundă cu poezia", animale, păsări mai ales, cu încântătoare siluete, profilându-se pe uriașe discuri de lună sau pe albăstrimile imaculate ale unor ceruri de safir.

Hiroshige e în această artă a gravurii japoneze, care pe la mijlocul secolului trecut își încheia perioada ei de glorie, un naturalist. Un naturalist tocmai prin înțelegerea și prin strădania lui de a reda natura. Artiști mai vechi, nu mai puțin dotați, se opriseră la un stil mai mult

ornamental, sau preferaseră expresia unui idealism uneori fantastic, care îi ținea în marginea realității. Japonia adevărată, cu cerurile ei molatec estompate, cu primăverile și iernile ei desprinse parcă dintr-o magie colorată și cu grația ei de miniatură delicată, avea să apară în stampa japoneză abia la începutul secolului al XIX-lea, poate sub influența artei europene.

Hiroshige înseamnă apogeul acestui peisagism, alături de arta nu mai puțin prețuită a unui Hokusai, mai vechi decât el, sau a contemporanului său mai tânăr Kuniyoshi, iar naturalismul său, care se simte în înțelegerea lui pentru perspectivă, în notația fugară și precisă, în grija de detaliu, îl apropie destul de arta europeană.

A Un temperament poetic însă și o intuiție a realității cu totul personală îl duc nu la reproducerea adevărată a naturii, ci mai degrabă la interpretarea ei printr-un sentiment liric, care rămâne dominant în fiecare din aceste subtile desene. Hiroshige descoperă astfel mijlocul de a se insinua el personal în oricare din priveliștile ce prind viață sub cuțitașul său; la marginea unei prăpăstii în munți, stâncile uriașe profilate în primul plan îți sugerează mai degrabă sentimentul nimicniciei tale de om între formele gigantice ale naturii, în vreme ce departe la orizont zărești ca o mângâiere linia blândă a unui țărm. Câteodată, privind sub ploaie oamenii zgribuliți ce trec în grabă pe spinarea arcuită a unui pod, ești apăsător și tu de tristețea sură a peisajului și îngrijorat de norii negri care plutesc deasupra. Sau alteori, privind de sus peste nesfârșite orezări galbene ce dormitează în bătaia soarelui, îți risipești gândurile fără grijă, legănate ca de un cântec.

Asemenea interpretări emotive care fac din peisaj un crâmpel de suflet cu nuanțe schimbătoare, după clipele fugare în care ochiul a avut imaginile, asemenea „corespondențe” poetice între artist și natura văzută într-o anumită lumină și o anumită dispoziție a sufletului au și

făcut ca Hiroshige să fie considerat drept un impresionist.

Tehnica lui nu este impresionistă, căci nimic nu poate fi mai precis, mai finit conturat și mai arhitectural redat. Culoarea nu se descompune în jocul spectral de infinite nuanțe al impresioniștilor europeni. Dar e un impresionist prin sentiment și prin marea lui sensibilitate pentru lumină. Căci în peisajele acestea, în care spațiul este îmbrățișat atât de larg și în care omul intervine mai întotdeauna ca un element mărunț, sunt toate aspectele de lumină ale anotimpurilor și ale ceasurilor zilei: o procesiune religioasă se grăbește să treacă pe un drum de țară, sub bătaia cenușie a ploii, o priveliște de câmp cu albia leneșă a unui râu se desfășoară sub un cer de vară, în lumina orbitoare a amiezii. Un sat cu căsuțe ascunse la picioarele lui Fuji-Yama se străvede prin ceața albăstrie a iernii. Este ca o nesfârșită alternare de priveliști, în care ochiul alunecă pe linii ondulate, modelându-și neîncetat impresiile de la un crepuscul la altul.

În acest fel e ușor de înțeles ce au putut prețui impresioniștii europeni în arta exotică a acestui peisagist. Căci stampele lui au fost în mâinile unui Monet, ale unui Jongkind sau Whistler, care le-au admirat cu entuziasm pe vremea când ci căutau o expresie nouă pentru peisajul european. Hiroshige nu avea să-i învețe această nouă expresie, căci arta lui rămâne totuși de altă esență. Dar avea să le dea sugestii prețioase de care ei au știut să se folosească. Expoziția de la Muzeul Toma Stelian este din acest punct de vedere cât se poate de instructivă. Artă lui Hiroshige poate fi înțeleasă prin ea până în amănunt. Și tot atât de lesne se poate urmări în cele peste o sută de stampe expuse și ce a fost fecund în arta aceasta pentru viziunea nouă a artiștilor europeni.

MASSIMO CAMPIGLI

La librăria Hasefer am avut o expoziție străină, demnă de tot interesul, a unui artist de altfel cunoscut din

expoziții de peste hotare și care și-a meritat toate elogiile înregistrate în presa noastră. Expoziția domnului Massimo Campigli 8.

Arte italianissima în cel mai fervent înțeles, înclinată către armonia perfectă a culorilor și a formelor, și stăpânită de acea sugestie a antichității căreia nu-i scapă adeseori nici spiritele cele mai avansat moderniste ale acestei arte.

Dl. Campigli este de altfel, în cel mai bun înțeles, un modernist. Arta lui cerebralizată și rafinată, ieșită din evident studiu de atelier, tinde către exprimări sintetice, în care formele se simplifică până la elementar, închegându-se într-un colorit de inefabile armonii.

Un modernism totuși de cea mai clasică concepție, trezind amintirea directă a picturii pompeiene, pe care această expoziție a exaltat-o aproape în armonii de linii și în culori derivate din anticele encausturi. Chipuri văzute la noi, căci expoziția cuprinde și motive românești, costumele țărănuțelor noastre, ne apar astfel într-o ciudată transpunere a cărei realitate se îndepărtează de noi până ajunge de nerecunoscut. Figurile împrumută o carură romană foarte accentuată, în care linia urmărește mental modele clasice, după cum o „bluză românească” este de-a dreptul un motiv pompeian, în care roșul caracteristic al picturii antice se întretaie în fine arabescuri pe griul preferat al pictorului.

Dar indiferent de temele inspirației sale, dl. Campigli a reușit să întrunească în expoziția aceasta lucrări ce nu se vor uita ușor. În simplificările compozițiilor sale este o linie de o înțelegere atât de sintetică, încât pictura izbutește să fie plină de sens chiar și atunci când nu are aerul. Ea este constructiv gândită, deopotrivă cât și pictural. Și nu e desigur cel mai mic merit al acestui artist, acela de a izbuti să impresioneze ca un colorist cu toată simplitatea elementară a gamei sale, restrânsa la trei-patru culori de

tonuri îndulcite, și la acorduri simple în care intensitatea nu este căutată. E însă în acest colorit o armonie clară și candid simțită, care își găsește rezonanțe imediate în ochii celor ce o privesc.

PORTRETUL FRANCEZ ÎN DESEN ȘI GRAVURĂ

Acum vreo cincisprezece ani, în sălile de sus ale Muzeului Ivalinderu - unde dl. Steriadi păstrează cu gelozie ciudatele colecții strânse la întâmplare de răposatul Iancu Kalinderu, Societatea „Graphica” a d-lor J. Steriadi și Fischer-Galați - răposată astăzi și ea - a organizat cea dintâi expoziție la noi a portretului francez în gravură. Încercarea nu a fost lipsită de valoare, cu tot caracterul atât de special al exponatelor. Cu lucrări provenite mai ales din bogata colecție de gravuri a drului Cantacuzino, și cu alte împrumuturi tot din țară, s-au putut înfățișa atunci, în exemplare de bună calitate, exemple din mai toți artiștii francezi care au ilustrat această delicată și prețioasă artă.

Acum vreo șapte-opt ani a mai fost un prilej când portretul francez a putut fi admirat la noi, de data aceasta numai în lucrări de artiști moderni, la Expoziția Desenului francez din secolele XIX și XX, organizată la Muzeul Toma Stelian. Portretul nu constituia în acea expoziție o temă specială; dar se puteau vedea piese destul de numeroase în acest gen, datorate unor artiști ca David, Ingres, Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes, Hippolyte Flandrin, De gas, Cezanne și mulți alții.

O nouă expoziție, organizată tot de Muzeul Toma Stelian, cu concursul Muzeului Luvru și al Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris, vine acum să ne dea o sinteză a acestei arte atât de specific franceză, așa cum s-a manifestat ea din secolul al XVI-lea până astăzi, în desen cât și în gravură.

O temă mai interesantă, prin continuitatea pe care o prezintă și prin perfecția operelor la care se referă, nici nu

s-ar putea imagina. Limitându-se la proporții reduse și insistând asupra unui element psihologic și moral, care trece dincolo de interesul pur formal al artei, portretul e pentru arta franceză ceea ce a fost idealizarea chipului omenesc pentru arta greacă de odinioară, sau ceea ce este fluida armonie a formelor, îmbrăcând un conținut de individualitate umană, pentru arta italiană a Renașterii.

Începând din secolul al XIV-lea – când pictura italiană nu ajunsese încă la portretul propriu-zis, mulțumindu-se cu o reprezentare mai mult convențională a omului, bazată pe elemente de iconografie generică – pictura franceză, prin portrete cum este acela al regelui Ioan al II-lea, de la Luvru, își manifesta tendința ei marcată către caracterizarea precisă a figurii omenești și către interpretarea ei psihologică, dusă până la scrutarea amănuntului.

În pictură, în miniatură, mai apoi în desen și gravură, genul acesta de reprezentare a omului a dobândit repede o adevărată preponderență în arta franceză care apare de la început ca o artă umanistă. Un umanism nu însă în sensul celui italian, care era ca un fel de elogiu al omului ideal, împodobit cu reminiscențe clasice și aspirând către frumusețea de erou sau de zeu. De o esență mai nordică, umanismul artei franceze s-a referit întotdeauna la omul real, pe care artiștii l-au înnobilat cu calități de grație și eleganță, fără a-l desprinde însă din propria-i individualitate și a încerca să-i transforme în simbol. Omul concret din Eseurile lui Montaigne, sau din Cugetările lui Pascal, omul de societate și omul moral din Viețile lui Brantome sau din Maximele lui La Rochefoucauld se regăsește în aceste portrete, pe care o lungă serie de artiști, unii rămași anonimi, le-au zugrăvit cu un talent mai întotdeauna excelent.

Expoziția de la Muzeul Toma Stelian ne dă, într-un chip sumar, dar într-o agreabilă alcătuire, istoria acestei

portretistici - artă și în același timp analiză pătrunzătoare a psihologiei și realității omenești franceze. În lucrările expuse, ne este amintită întreaga suită a portretului francez din secolul al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, de la anonimii din secolul al XVI-lea, care roiesc în jurul lui François Clouet - din nefericire nu găsim nimic de mâna acestuia în expoziție - până la Dumoustier și Nanteuil, artiști de seamă din secolul al le-a, din care ni se dă câte o lucrare, până la Le Brun, Rigaud și Largillière, portretiștii epocii celei mai fastuoase de la Versailles, apoi până la Watteau, mai puțin portretist decât desenator de grații, până la Boucher, Nattier, Tocque, La Tour, Gabriel de Saint-Aubin, Nicolas Cochin, Greuze și d-na Vigee Lebrun, sau până la artiști călători în Orient, ca Leprince și Liotard, cei din urmă având o legătură și cu lumea românească. La acestea se adaugă și un număr de desene moderne, de artiști ca Prud hon, Girodet, Gerard, Ingres, Hippolyte Flandrin, Chasseriau, Cârpeaux, Constantin Guys, Bonnat, Degas, Manet, Cezanne, Pissarro etc., lucrări dintre care unele au mai fost văzute și la Expoziția de acum șapte ani, tot la Muzeul Toma Stelian.

N-ar fi fost rău, desigur, dacă în această prezentare rezumativă ar fi fost scoase mai mult în evidență unele momente ale portretisticii franceze, sau unii artiști mai de seamă. Secolul al XVI-lea, de pildă, atât de însemnat pentru această artă, sau portretiști ca Nanteuil și La Tour - fără a mai vorbi de un Perroneau, cu totul omis din cadrul expoziției - s-ar fi convenit poate să fie mai stăruitor reprezentați; după cum un loc mai larg ar fi prins bine și pentru desenul modernilor, pentru un Ingres în primul rând, ca și pentru câțiva artiști ce vin după el. Dar în cadrul restrâns al expoziției, a fost desigur greu să se stăruiască mai mult, organizatorii preferând să dea, în cele vreo sută de lucrări prezentate, un tablou cât mai complet și mai variat al genului de artă pe care îl ilustra.

O completare prețioasă o aduc, de altfel, gravurile care alternează în expoziție cu desenele. În cele vreo șaptezeci, optzeci de planșe, alese cu multă grijă, se întâlnesc aproape toate numele de seamă ale acestei arte, atât de înfloritoare altă dată – de la un Geoffroy Tory sau Jacques Prévost, portretiști ai lui Francisc I, până la un Thomas de Leu, un Nanteuil sau un Edelinck, ca să nu citez decât unele din numele mai mari care se întâlnesc în expoziție. La rând cu aceștia sunt înfățișați și modernii, mai sporadic și mai fugar, întrunind însă exemple variate și interesante, care merg de la subtilele acquatorte ale unui Ingres, până la litografiile incisive și spirituale ale lui Toulouse-Lautrec.

Să notez, în sfârșit – pentru că poate fi și un exemplu – grija scrupuloasă cu care e redactat catalogul expoziției, lucrare bine ordonată și documentată, datorată d-lor Lemoisne și Rouches de la Paris, în colaborare cu dl. Alphonse Dupront.

CONCHISTADORII LUI VÁZQUEZ DÍAZ

Dialog în față unui portret. L-am văzut pe Vázquez Díaz lucrând, și l-am ascultat comentându-și propria lui operă, cu un dublu simț critic, acela al privitorului străin și acela al creatorului... Vi se pare prea lung brațul acesta?" mă întreba el, în fața unei figuri la care lucra de câțeva vreme cu oarecare neliniște că nu va izbuti să confere mai multă expresivitate modelului, care nu avea deloc... Mi se pare normal", am răspuns, uitându-mă la proporțiile figurii ce începuse să dobândească monumentalitate și schița un gest amplu, elocvent prin sine însuși. „Adevărul e – mi-a spus el – că omul acesta are brațe scurte, prea scurte pentru un asemenea gest, iar fața lui blajină este prea ștearsă pentru a se lăsa portretizată". Neliniștea pictorului se concentra asupra figurii aceleia rotunde și cumsecade, care i se împotriva prin lipsa ei de calități plastice, chinuindu-l în strădania lui de a face un portret, depășind

totodată modelul. Aceeași față o văzusem nu cu mult înainte, pe aceeași pânză, dar din profil, iar acum o vedeam mai mișcată, întoarsă spre privitor și captând în trăsăturile ei un joc de lumini și umbre, care-i dădeau mai mult caracter și mai multă vigoare. „Poate că omul n-o să se recunoască în tabloul acesta ca-ntr-o oglindă - mi-a spus el - dar fac tot ce pot pentru a se recunoaște așa cum ar trebui să fie, ca trup și ca suflet, în ipostaza lui cea mai bună. Și în timp ce-și strângea penelurile, privirea extraordinar de mobilă și inteligentă a pictorului s-a oprit din nou, absorbită și preocupată, asupra pânzei încă umedă de culori, care-i provoca atâta frământare.

Portretistul. Zuriarân. El Greco. Arta lui Vázquez Díaz, portretist și pictor de figuri, poate fi definită prin acest scurt dialog și prin concluzia formulată de

[*Madrid, 1950 - 1951?*] *Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.*

el asupra muncii sale. Concepția lui depășește adesea modestele calități ale unui model în aparență prea comun. Penelul său amplifică formele, căutând o structură solidă, pentru a înălța până la ideea de corporalitate umbra omenească, îndeobște debilă și prezumtuos încremenită sub ochii artistului. Pictorul își privește modelul nu cu preocuparea servilă de a reda fidel formele sale meschine sau greoaie, ci ca un vizionar care caută în materialitatea inexpressivă a corpului ideea care l-a generat și spiritul care ar trebui să-i însuflețească într-o realizare perfectă. Astfel portretul este și „*asemănător*” și *neasemănător*; destul de *asemănător* pentru ca modelul să aibă satisfacția vanitoasă de a-și recunoaște chipul în liniile și formele viguros trasate de pictor; dar în același timp, depășind cu mult mărunta realitate care l-a inspirat, foarte aproape de spiritul sau de caracterul pe care artistul izbutește să-i descopere și să-i accentueze în ceea ce se ascunde dincolo de acele forme imperfecte, sau de o expresie fugară, ivită

în treacăt pe chipul modelului.

De aici rezultă înclinația pictorului către portretul reprezentativ, sau portretul imaginar, care-i îngăduie să-și realizeze cu mai multă profunzime și libertate viziunea lui concentrată asupra spiritului și semnificației simbolice sau monumentale a corpului omenesc. De aici, privirea lui pătrunzătoare asupra chipurilor celor mai variate, pentru a descoperi trăsăturile sociale sau naționale, ceea ce este permanent și adânc în formele pieritoare și uneori în aparență vulgare ale atâtor modele ce s-au perindat pe sub ochii lui. Și tot de aici, studiul său aprofundat și afecțiunea lui pentru maeștri ca Zurbarán sau El Greco, care au lăsat o amprentă atât de puternică în spiritul și concepția artistului. Zurbarán, maestrul auster, exemplul rigorii și al voinței disciplinate în mijlocul barocului spaniol; vizionarul unei forme care, prin severitatea ei, prin simplificarea arhitecturală, prin structurile sale reduse la esențial, ajunge aproape la concepția cubismului. Un cubism ca geometrie a formei și spiritului, așa cum îl întâlnim în epocile eroice ale artei, sub dalta euclidiană a unui Policlet, sau sub penelul unui Piero della Francesca sau al unui Bramante, pictori și arhitecți, artiști care gândeau formele în volume și volumele în cifre. El Greco, alt vizionar, vizionarul spiritului, al cărui penel aprinde în privirile cavalerilor săi o flacără misterioasă și zugrăvește pe chipurile descărnate exaltarea sufletului care îndemna veacul spre eroism și sfințenie. În acești doi pictori – unul compatriot al artistului, bătând aceleași drumuri pe care le-a cunoscut Vázquez Díaz în copilăria și tinereța lui; celălalt un străin care, ca nimeni altul, a știut să scruteze și să intuiască adâncurile sufletului spaniol – și-a găsit pictorul nostru precursorii și maeștrii săi exemplari, în puternica-i năzuință de a exprima cu penelul ceea ce este profund și permanent în chipul și spiritul spaniol.

Vázquez Díaz, pictorul națiunii. Vázquez Díaz a fost

de la început pictorul națiunii și al mărețelor fapte spaniole, încă de la figurile de toreadori, de intelectuali sau de oameni din popor, pe care le zugrăvea în tinerețe, impunându-le o forță de expresie obținută din simplitatea sau asprimea figurilor, din accentul caracteristic al trăsăturilor și din acea concentrare a privirilor uimitor de voluntare, ce par să emane dintr-un fond implacabil și se impun dominându-l pe privitor. Străduința lui de a reprezenta în figurile pictate specificul națiunii l-a dus mai târziu la conceperea acelor fresce grandioase de la La Râbida, unde cu aceeași simplitate și aceeași preocupare de a-și construi formele arhitectonic, și de a exprima în ele nu numai concretul, ci și ideea și spiritul, el a ilustrat istoria descoperirii Americii și eroica aventură a Spaniei în lumea nouă. În frescele acestea viziunea artistului nu s-a oprit – cum ar fi fost simplu – asupra anecdoticii sau a „ilustrativului”. Concepția lui se concentrează încă o dată în figura umană, gravă și solemnă, și într-o compoziție ritmică, lentă, care ajunge aproape la hieratism, înălțând gestul, atitudinile și sensul fiecărei scene până la simbolic. Caracteristice sunt chiar titlurile date de pictor acestor fresce: *Navigatorul și călugărul; Cugetarea Navigatorului; Convorbirile; Eroicii fii ai orașelor Paloș și Moguer; Plecarea corăbiilor*. Niciun nume, nicio aluzie mai precisă la faptele consemnate de cronică sau legendă. Istoria văzută doar în gloria ei, în simbolul ei, în idee.

Conchistadorii, 1 cdro de Alvarado. Aceeași năzuință l-a făcut să conceapă mai târziu seria de portrete ale Conchistadorilor, începută cu ani în urmă. Penelul pictorului găsește în aceste figuri resursele unei libertăți de imaginație care-i favorizează concentrarea asupra ideii sau a formei. Iconografia tradițională, nesigură și uneori convențională, îi îngăduie să creeze prin propria lui intuiție acele figuri, care se impun uneori prin trăsăturile vigurose concepute, alteori prin interpretarea spirituală sau

înălțarea figurilor până la monumental și simbolic.

Portretul cel mai vechi din această serie, pictat în 1936, și care se află acum la Palatul Guvernamental al Republicii Salvador, este acela al conchistadorului Pedro de Alvarado. Figura cruntului oștean, al cărui nume evocă printr-o stelă de sânge faimoasa Noapte Tristă a spaniolilor lui Hernán Cortés, privește în portret cu o forță concretă și o expresie tăioasă, care dau aproape senzația unei prezențe vii, agresivă și neliniștitoare. Fața prelungă și îngustă, cu fruntea bombată și accentuată de o lumină violentă, este aceea a războinicului hotărât, care nu cunoaște alt gând decât să-și lovească dușmanul și să-și impună voința. Ochii sunt cruzi, gura brutală și senzuală, nasul coroiat ca ciocul unei păsări de pradă. Pictorul nu insistă asupra altor elemente realiste. Dorința lui este să dea un portret eroic, impunător atât prin caracter cât și prin sugestivitatea a ceea ce e reprezentativ. Figura Conchistadorului se înalță rigidă, îmbrăcată în oțel și în scăpărările frânte ale armurii sale.

Atracția lui Vázquez Díaz pentru armuri! Și marea lui știință de a scoate din acele forme strălucitoare efectul plastic și pictural care dă atâta accent portretelor sale! Uneori această atracție merge până la paradoxal și riscat. Nu e, oare, o armură – golită însă de importanță datorită compoziției – până și în portretul modern al Ducelui de Alba, reprezentat în haine de stradă? Nu e vorba însă de un accesoriu decorativ. Concepția artistului, prin însăși esența ei, refuză decorativul. Dar armura care îmbracă un corp omenesc, sau armura goală, desenează magnifice forme poliedrice, care nasc spațiu înălțându-se monumental, și îi oferă pictorului resurse aproape arhitectonice pentru a defini o figură prin unghiuri și rotunjimi și prin structura formei solide, în contrast cu ceea ce este viu și carnal. Prin această atracție, Vázquez Díaz se apropie de cubismul pe care l-am amintit – nu

neapărat cubismul parizian al unui Picasso sau Braque, care l-a preocupat pe artistul nostru la începuturile sale, ci acea idee a formei geometrice în uman, de atâtea ori prețuită de renașcentiștii italieni și formulată cu mult înainte de greci. Acest geometrism structural, care este ca o înclinație volumetrică în ideea sensibilă a artistului, apare constant în pictura lui Vázquez Díaz, și nu poate surprinde în portretele sale, cu atât mai puțin în figurile reprezentative ale Conchistadorilor. Și acele lumini care se încrucișează aprinzând focuri violente pe formele de oțel! N-am să amintesc aici de El Greco și Tițian, dar aş putea cred să spun că nimeni nu știe astăzi să îmbrace un corp omenesc în armură și să-i picteze cu forța și măiestria acestui artist.

Hernán Cortés. Al doilea portret al seriei datează din 1937: marea figură ecvestră a lui Hernán Cortés (2, 80 X 2, 60), expusă anul trecut la Expoziția Națională de Belle-arte de la Madrid. N-a existat poate între operele ieșite de sub penelul acestui artist lucrare mai mult discutată, și nici mai puțină înțelegere față de arta voluntară și de formele decise imaginate de pictor. Publicul, obișnuit cu un realism ușor accesibil și cu o artă îndulcită de jocuri coloristice și luxul de accesorii în compoziție, s-a lovit de nuditatea formală și de rigorismul concepției, care apropie această pictură de sculptură și de arta monumentală.

Într-un peisaj cu culmi și cu depărtări învăluite în cețuri subțiri și umbre crepusculare, apare figura oșteanului călare, îmbrăcat tot în armură, detașându-se uriaș în austera singurătate. Un gest amplu, de o perfectă plasticitate, impresionant prin forța lui și prin îndrăzneța linie a compoziției, constituie o aluzie simbolică la semnificația figurii. Brațul războinicului e ridicat pentru a lovi cu spada cea mare, care se desenează pe cer ca o interminabilă diagonală de oțel. Pe această înclinație a diagonalei este construită întreaga compoziție, pentru a da

figurii mișcare, acel dinamism conținut în imobilitate, propriu sculpturalului și monumentalului. Vázquez Díaz, a cărui artă asociază întotdeauna sensibilul cu cerebralul, urmărește în această lucrare un joc plastic care i-a ispitit pe artiștii Renașterii, revenind în pictură de fiecare dată când un creator încearcă să depășească realitatea prin mijloace stilistice. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de amintirea figurilor ecvestre ale lui Velázquez. Modernul nu este realist, lugura personajului său, profilată aproape hieratic pe cer, este mai mult sau mai puțin un portret; este *ideea* acestuia, proiectată în dimensiuni spațiale și ridicată până la funcția ei simbolică. Gestul avântat al Conchistadorului nu este motivat prin nimic realist. Privirea lui intensă, tăioasă la rândul ei ca o spadă, nu e ațintită asupra nici unui obiect precis. În pustietatea peisajului nu apare alt element concret, în afară doar de o lespede aluzivă, în primul plan, cu figura unui idol sau rege aztec. Pe cer, un fuior subțire de nori orizontali contrastează cu diagonala compoziției. La fiecare tușă de penel pictorul s-a gândit la elementele stilistice ale picturii sale. Hernán Cortés este aproape un monument ecvestru, imaginat pe culmile sălbatice ale pământului aztec.

Jiménez de Quesada. Foarte apropiat ca dată de aceste lucrări este un alt portret, acela al lui Jiménez de Quesada, aflat astăzi la Legația spaniolă din Bogotá. Nu-l cunosc decât din fotografie. Nu pot vorbi despre calitățile sale coloristice. Dar îmi ajunge această imagine redusă, în alb, griuri și negru, pentru a-mi da seama de vigoarea penelului, de concentrarea pictorului în limbajul său stilistic și de intensitatea expresiei. Această față gravă, cu privirea absorbită, cu aspre și nobile trăsături uscățive, care amintesc de asceticele figuri ale lui El Greco, ar putea fi a unui războinic sau a unui sfânt. Platoșa ce acoperă pieptul personajului nu contrastează cu austeritatea chipului. Pictorul a urmărit să redea sufletul oșteanului și,

întocmai ca maestrul din Toledo, a știut să aprindă flacăra spiritului în toate detaliile picturii, ca și în tremurul mâinii ce sublinia aceste trăsături. Dar dacă El Greco este o prezență îndepărtată care se recunoaște în expresivitatea operei de față, stilul picturii e diferit de acela al maestrului din Toledo, revelând cu putere cea mai bună factură a lui Vázquez Díaz. Capul războinicului frappează printr-o modelare hotărâtă, printr-un anumit geometrism în structura formelor, și prin tușele impulsive lăsate de penelul artistului. Acea umbră puternică de pe tâmpla cavalerului, ce pare ca o aripă în jurul frunții, se revelează ca o tăietură adâncă într-o materie plastică. Pictură „făcută cu barda”, ar fi spus Bourdelle, așa cum a mai spus și despre alte opere ale artistului, făcute în tinerețe. Plasticitate care apare întotdeauna în tablourile acestui pictor și sugerează străduința artistului de a da opere complete, modelându-și formele nu numai în materia culorilor, ci și într-un spațiu imaginar, construindu-le uneori într-o armătură perfectă, ca un sculptor, ca un arhitect. Acest Jiménez de Quesada, care poate fi războinic sau poate fi un sfânt, este o capodoperă. Vázquez Díaz a atins în această figură, cu simplitate, cu gravitate, acele limite ale artei sale care fac din el, și nu numai în prezent, un mare portretist.

Cele (lonă portrete ale lui Francisco Pizarro. Tabloul cel mai recent din această galerie, figura conchistadorului din Perú, Francisco Pizarro, își are istoria lui, care aproape că îi conferă o dublă personalitate și dovedește complexele exigențe ale pictorului în preocuparea sa artistică. Am cunoscut acest tablou, pe aceeași pânză, într-o concepție și o compoziție cu totul diferită de aceea în care apare astăzi, în forma lui definitivă. De dimensiuni mai mari, așa cum îl imaginase artistul cu mult înainte, în 1937, când a început să-i picteze, Pizarro inițial apărea cu toată statura, sprijinindu-și o mână pe marea lui spadă și ținând în

cealaltă bastonul de conducător. Capul, cu expresie vulturească și cu o barbă mare albă, privea întors ca și în tabloul de astăzi, dar modelat cu mai puțin realism, părând chipul unui războinic fabulos, învăluit în aureola vitejiilor și în albul acelei bărbi imperiale. Culorile strălucitoare – roșu și galben – ale panașului de pe coif, puneau o notă fantastică, ce dădea figurii aproape aspectul unui personaj mitologic. Era un Pizarro de legendă, ceva între erou, împărat și patriarh, iar figura lui împodobită cu acele pene stranii, evoca tărâmurii sălbatice, unde oamenii se supuneau magiei culorilor, invocându-și zeii în limbajul păsărilor. Dar acest cap de un puternic caracter nu avea nimic imaginar. Urmărind în gând cea mai veridică figură a eroului său, pictorul descoperise într-o zi un model care i s-a părut a fi chiar Pizarro însuși. Umbra aventurosului Căpitan se afla alături de el în tramvai. Artistul n-a putut rezista ispitei, și s-a adresat bătrânului, explicându-i dorința lui de a-l lua drept model pentru Pizarro al său. „Păi nu v-ați înșelat prea tare, domnule pictor – a răspuns omul – Nu sunt Pizarro, dar sunt din aceeași provincie cu el și chiar din Trujillo”. Intuiția artistului se dovedea încă o dată miraculos de exactă. Iată-l pe Pizarro bătrân, cu profilul lui vulturesc, cu fața lată și osoasă, cu barba albă de împărat. Pictorului nu-i mai rămânea decât să interpreteze modelul și să-i adauge acea aureolă nedefinită de eroic și fabulos.

Așa am văzut această pictură foarte de curând. Pictorul venise în fața pânzei pentru a-i da ultimele tușe, iar eu mă pregăteam să scriu articolul de față, când ideea artistului s-a schimbat dintr-odată, iar bătrânul Pizarro a suferit o metamorfoză neașteptată. Peste pânza abandonată într-un colț al atelierului trecuseră doisprezece ani. Iar doisprezece ani nu trec fără să aducă o schimbare în gândirea și în gustul unui artist. M-am întors într-o zi ca să-i văd pe bătrânul Pizarro în noua lui

formă, oarecum neliniștit, așa cum te duci să vezi un prieten care a trecut printr-o încercare grea. Da, încercarea fusese dură. Fără niciun menajament față de concepția inițială, pictorul modificase aproape întreaga înfățișare a eroului. Pânza fusese micșorată. Conchistadorul nu mai apărea cu statura întreagă, ci doar ca bust, la fel cu figura lui Pedro de Alvarado. Schimbătersi poziția. Personajul nu mai ostenta bastonul de comandant, ci își sprijinea mâna, în mănua de războinic, pe o masă, alături de o mască incasă, care cu galbenul ei constituia singura pată de culoare vie în tablou. Dispăruse și strălucitoarea eșarfă de căpitan, care tăia de-a curmezișul pieptul oșteanului. Panașul coifului era discret, iar culorile se topeau în tonuri stinse de roșu și violet, armonizate cu fondul întunecat al picturii. Era figura unui grav și bătrân oștean, a cărui privire împede, puțin obosită, lăsa să se întrevadă conducătorul cu o severă și impunătoare voință. Pictorul se preocupase mai ales de expresia realistă a acelei figuri și își pusese toată priceperea pentru a scoate relief și jocurile de lumini și reflexe colorate ale armurii. Pictura își pierduse elementele surprinzătoare care zgândăreau imaginația dar, concentrată și sobră, câștigase mult în vigoare și realism.

Mi se pare interesant acest dublu aspect al aceleiași opere. Un portret

— Real sau imaginar - nu este atât chipul modelului, cât acela al pictorului însuși. Iar în acest Pizarro de acum - încă neterminat - Vázquez Díaz se reflectă așa cum e astăzi, în profunzimea și în arta sa de deplină maturitate.

SALONUL CELOR UNSPREZECE

SAU EUGENIO ȘI DEMONUL SĂU 59

Este oare îngerul sau demonul lui (unde există îngeri există și demoni) cel care îl îndeamnă în fiecare an pe Don Eugenio să deschidă cu solemnitate acest Salon al celor Unsprezece, care, prin har și multiplicare, a ajuns al celor

Optzeci și opt, sau cam așa ceva? Am uitat expozițiile din anii anteriori. Fiecare cu steaua sa, fixă sau fugară. Aici nu există limite, nu există timp. Vreau să fiu mai explicit. Aici lumea încetează să se mai miște și este doar câteodată tridimensională. Lămpile sunt sori înăuntrul unor aștri mari, care abia de încap în prăvălia unui negustor de pânzeturi. Sfincșii nemiloși mușcă pământul cu cozile lor de șarpe, în timp ce un cap de Cristos privește trist de pe pânză, cu fruntea despicață de presupusele-i plete. O casă cu multe etaje arde în flăcări, dar în stradă răsună doar strigătul unei femei care fuge în cămașă (probabil e noapte) cu pruncul la piept. Este îngerul? Este demonul? S-a prăbușit un castel în mii de frânturi. Lespezi vinete, imponderabile, nemateriale. Grădina Balafria doarme mistică, iluminată doar de o eclipsă de soare. Ceasul s-a oprit la unsprezece fără douăzeci fix, pentru că alături de el nu se află o inimă (ci doar forma ei neverosimilă), iar dedesubt înoată un pește într-un acvariu gol și prea mic. Femeia aceea despuată nu are nici brațe, nici cap. Ne-o închipuim frumoasă, în fața ferestrei deschise spre mare. Este îngerul? Este demonul? Un nor plutește deasupra Escorialului, fără a fi amenințător. Iar un diplomat mititel, pieptănat ireproșabil, deține o mulțime de secrete în codul său cifrat.

Mă simt bine în acest Salon, unde arta și-a pierdut gravitatea ei clasică și este doar levitație în absurdul poetic și în ireal. Eram sătul de Salonul celor Unsprezece Mii, unde cunoscători savanți (și uneori câte un tânăr timid), sau domni cu decorații și de o anumită vârstă, explicau fermecătoarelor lor însoțitoare

Publicat în Cuadernos Jiispano americanos, Madrid, martie - aprilie, 19 00. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

regulile perspectivei, meritul vreunui artist neîntrecut în imitarea naturii moarte, sau remarcău cu o

surprinzătoare luciditate trăsăturile care denotă în tablouri urma vechilor maeștri și respectul pentru tradiție.

Dar n-am găsit un răspuns la inocenta mea întrebare: este îngerul sau demonul lui Don Eugenio cel care tulbură spiritul orașului cu aceste năluci uimitoare ce abia încap în subsolul de la Biosca? Cineva, lângă mine, îmi suflă la ureche:

— Asta e pictură abstractă.

— Ce neghiobie! Cum poate să fie abstractă pictura?

— Da, da - insistă celălalt - acum totul este abstract.

Uită-te la poezia care se scrie. Nimănui nu-i mai pasă de natură. Cine mai vrea să-i comunice cititorului nobile sentimente în cuvinte clare? Totul își pierde ponderea. Poetul gândește *printre* cuvinte, imaginile lui - dacă există - sunt *idei* care rămân misterioase și uneori se volatilizează în simple sunete.

Mă uit la Don Eugenio, care însoțește afabil o doamnă frumoasă prin fața tablourilor lui Zabaleta. Mâna lui schițează prin aer câteva semne misterioase, în timp ce cuvinte pe care nu le aud traduc pe scurt doamnei gestul explicativ al amfitrionului. Doamna încuviințează din cap. Iar sorii aceia strălucesc demenți, fiecare în steaua lui. Unul dintre ei zăbovește nepăsător pe mâna unei vânzătoare. Ne aflăm în *Rue de Rivoli*. Alături, în fața unui tablou de Tapies, o tânără privește stăruitor alt astru, mai mic, căzut în fundul apelor. Fata pare mișcată și-i mijește o lacrimă de compătimire. Aici aștrii se prăbușesc. Ce păcat de lumina atât de frumoasă! Trece un domn cu oarecare gravitate. Aștrii nu-l interesează. Se uită la sfincșii verzi ai lui Pong. Încruntă sprâncenele nedumerit. Cercetează pe îndelete detaliile. Ridică din umeri și pornește să caute alte tablouri mari rezonabile. La câțiva pași, un alt domn cu o înfățișare tolerantă contemplă într-o pictură de Cuixart figura tristă a lui Cristos. Descoperă în josul imaginii inscripția scâlciată MAASCRO și se îndepărtează

îngrozit. Don Eugenio e așezat într-un fotoliu. Se odihnește și-i privește pe vizitatori. Ochii lui, întotdeauna vigilenți, se amuză privind, nițel zâmbitori, nițel malițioși. Eu tot n-am găsit încă răspuns la întrebarea mea. Mulțimea sporește. Acum nu mai e loc liber în fața nici unui tablou. Trebuie să mă apropii și eu. îl las pe Don Eugenio cu misterul lui, și mă îndrept către ceasul acela oprit înainte de vreme.

Torres Garda. Acest barcelonez din Montevideo merită tot respectul. Este bunicul multor pictori, mai ales catalani. Tablourile sale, acum întunecate de vreme și de verniuri, vor fi fost mai luminoase când le-a pictat artistul. Este o lecție. Pictorul trebuie să-și vadă culoarea nu numai în prospețimea ei, ci și în viitor. Formele au și ele prezent și viitor. Unele surprind la-nceput prin răzvrătirea sau confuzia lor șocantă. Pictorul își are poate justificările sale. Nu este înțeles. Dar timpul trece și lucrurile se limpezesc. Ajunge să înțeleagă până și insul cel mai greoi și mai refractar la inovații. Iar atunci, asupra artistului cu prea puțină originalitate se cerne o amenințare: tocmai aceea a unei înțelegeri prea limpezi. Aceste *Ramblas* cenușii ale lui Torres Garda, în care abundă orologiile oprite, sticlele cu licori și ceștile de cafea mai mari decât un tramvai, se numesc astăzi „simultaneism”. Titlul este prin sine însuși un simbol al caducității. Pictorul avea să abandoneze această cale pentru altele mai hazardate. A rămas de la el o vorbă frumoasă, scrisă în 1919: „Artistul ignoră obiectul”. Dar și în privința aceasta Torres Garda venea puțin prea târziu. Începutul îl făcuse înaintea lui, și cu alte rezultate, Picasso, care părăsise cafenelele Barcelonei pentru cele din Paris.

Joan Mir». Obiectul. Obsesia pictorului și obsesia tuturor. Dacă aș putea scăpa de obiect, ar fi ca și cum aș scăpa de mine însumi. Ce vacanță salutară, dar care mi-e interzisă! Joan Miro, fără să-și piardă speranța, încearcă această aventură și este astăzi un maestru universal al

artei abstracte. Picasso de asemenea. Ce iluzie! Obiectul rămâne întotdeauna în noi, chiar când este un număr. Arhitectul lucrează cu cifre, și încă n-am văzut casă să fie cu adevărat o abstracție. Cum ar putea fi pictorul și mai abstract? Priviți. O urmă de sanda în nisip. Niște ochi răutăcioși care ne urmăresc din pata aceea colorată, ca din adâncul unui coșmar. Umbre furișe trec grotesc pe un câmp roșcat, ca pe un fel de plajă privită prin lentile colorate. Iar cercul acesta, cu un punct în mijloc, este imaginea a mii de cercuri văzute și concrete. Artă abstractă. Unde să întâlnești absența perpetuă, locul liber între închisoarea spațiului și închisoarea lucrurilor? Cum să simți că te afli acolo unde nu ești, sau să pleci către alte meleaguri mai libere sub același acoperiș al lumii? Joan Miro eludează obiectul, dar în tatonarea lui meditată rămâne amintirea, și uneori umbra formei văzute și de neînălăturat.

Salvador Dalí. Iată imaginea impresionantă a unui nor înaripat; în fund, arhitectura Escorialului pe un sol desenat ca o tablă de șah, iar într-un colț, figura accesorie a unui diplomat, legată poate printr-o aluzie de nor sau de Escorial. Salvador Dalí a comunicat că tabloul este neterminat. Nu putem ști ce anume lipsește din el. Dar nu cred că într-o versiune viitoare pictorul ar șterge acel nor maiestuos, și nici că mărunțul personaj ar dobândi proporții mai mari. Iar cum în tablourile lui Dalí compoziția are întotdeauna rolul primordial, putem considera această operă, deși neterminată, drept definitivă. O judecăm în concepția ei. Dalí este un artist atât de scrupulos, atât de dornic de perfecțiune, ca și cei din Renaștere. În forma ei cea mai bună, arta lui ar trebui să implice *existența* și *acțiunea*. Folosesc aceste cuvinte ale lui Herrera, pentru că artistul însuși se referă în tabloul său la Escorial. „Unde este existență și acțiune - spune arhitectul - este îmbinarea lor” (donde hay ser y obrar, hay el conjuncto de

ambos). Herrera numește această îmbinare „plenitudine”, și adaugă o definiție atât de completă și de frumos rotunjită, ca o vultură din templul Escorialului:

„Plenitudinea în lucruri (care este opusă vacuității) cere să se îmbrățișeze extremele existenței și acțiunii în toate; iar principiul acesta este vădit – *prin sine însuși*, căci negându-l, va urma totala distrugere a oricărei armonii și corespondențe plenare din întreaga natură”. În fața imaginii norului conceput de Dalí trebuie să meditezi la acest principiu. Și la existența și acțiunea unui artist care se joacă atât de dezinvolt cu propria-i imaginație și cu resursele capricioase ale tehnicii și artei sale.

(iițiliotti Zanini. Să lăsăm însă deoparte pedanteria. Iată un arhitect, pictor și poet, ale cărui opere stau alături de cele ale lui Dalí. Este adevărat că imaginile lui nu sunt exact ceea ce cer eu de la poezie. Poate nici de la pictură. Dar ce contează? Îmi ajunge să visez în fața lor, chiar dacă visul acesta îmi amintește de altul, mult mai vechi, când credeam că rostul lumii era să facă omul fericit. Zanini este din Trento, aproape un venețian. Iar tablourile sale sunt scăldate în același aer pe care l-au respirat vechii maeștri, de la Jacopo Bellini până la Canaletto. Lagune verzi, case pe apă, câte o insulă care seamănă cu San Giorgio Maggiore, și campanile ca niște săgeți îndreptate spre cer. Nici țipenie. Abia dacă se zărește o femeie minusculă care cotește după colț, cu umbrela în mina. Un cal se apropie pașnic de țărnam. Un copac încovoiat își privește umbra în apele moarte. Zanini învâluie totul într-o ceață subțire, întocmai ca un visător. Și multe arhitecturi între cer și mare. Dar de ce descriu oare aceste tablouri și nu spun nimic despre ele? Ce naiba, eram critic, ba chiar și istoric de artă! De ce nu-mi exercit acum critica mea acerbă asupra pictorului? Poate pentru că mă odihnesc. Iar Zanini se odihnește și el, cu penelul în mina. Îmi amintesc de reflexele unei case roșii, cu pergola ei, oglindite în apă.

Pomii se uitau toată ziua pe fereastră. Nu era nimic care să nu fie clar. Unele corpuri tremurau în liniștea lor, de fericire. Când vom porni într-o nouă călătorie?

Rafacl Zabaleta. În fața tablourilor lui Zanini n-am dat de demonul lui Don Eugenio. Desigur că italianul a fost atins de aripa îngerului, fapt care l-a făcut atât de sensibil pe Don Eugenio. Mă întorc în sala cealaltă, unde se înghesuie lumea, iar îngerii se încrucișează cu demonii. Mă opresc în fața tablourilor lui Zabaleta. Aici sorii ard înăuntrul stelelor, iar o prăvălie de pânzeturi, cu vânzătorai și clienții ei este orbitoare, ca o viziune magică, scăpărând de lumini și culori. Zabaleta e plin de imaginație, dar privește cu intensitate obiectele. Aglomerează tușele de penel până ce acoperă toată pânza cu imagini mari și mici. Densitatea picturii sale nu lasă nici cel mai infim spațiu liber, dar ordinea este perfectă și pictorul domină prin rațiune instinctul impulsiv al mâinii. Aș prefera parcă uneori mai puțină ordine, mai puțin echilibru ostentativ, care merge până la simetria perfectă și până la un vag aer de respect academic. Aș prefera, de asemenea, mai puțină densitate, ca să pot respira în fața tabloului și să apreciez mai bine grația unei figuri sau strălucirea unei culori. Dar o știu: un artist ajuns la măiestrie nu se prea interesează de preferințele izolate. Și apoi, densitatea este totodată bogăție. Ea a fost întotdeauna un viciu sau o virtute spaniolă. Marele suflu al Renașterii n-a fost întretăiat aici de stilul plateresc? Iar marele Baroc n-a cunoscut excesele gustului churrigueresc? A existat însă și simplitatea intensă și impunătoare a unui Zurbarán. Au toate acestea vreo legătură cu Zabaleta? Evident. Pentru că Zurbarán umbla cu un soare aprins în palmă.

Juan Pons. Este timpul, cred, să mă apropiu de sfincșii verzi ai lui Ponc. Nu știu ce atracție misterioasă exercită aceste tablouri asupra privitorilor, care se îngrămădesc în

fața lor cu o preferință înflorată, dar irezistibilă. Este un caz de psihanaliză. Pon9 excită toate pornirile acelui om al cavernelor care sălășluiește în noi. Monștrii lui sunt fabuloși, dar cruzimea lor idilică poartă o amprentă de duioșie. Iată această făptură scheletică, asemenea unui Pan scăpat din mormânt. Ține în mână un flaut subțire. Are să cânte, iar în jurul lui au și început să se deschidă corole de floarea soarelui, înfiorate de o mistică emoție. Un animal nemaivăzut, cu cap de balaur și antene de fluture, se apropie hipnotizat. Alt monstru savurează deliciile unei digestii provizorii. În jurul lui, efemere urme de pași omenеști. O pasăre-femeie tronează enigmatică pe un dâmb. Lupii îi fac o serenadă. Totul este scăldat într-un mister teluric, înfiorător și totodată pueril, pe care arta l-a mai cunoscut în gurile de balaur de pe streșini și în capiteluri de vechi catedrale. De ce vă îngroziți, domnule? Nu vă place misterul? Muntele, cu ochiul său vorace? Copacul acesta care-și ține umbra de mină? Balena în racursiu, cu ancora ei? Pe mine mă încântă umorul grotesc al acestui pictor față de seriozitatea dumneavoastră, care faceți o figură de copil speriat. Și sunt îndrăgostit de acest drăgălaș Caliban, care se ridică grațios pe picioarele lui de lut, ra nasul ca o banană și cu acel soare aprins pe obrazul lui nocturn. Un taur timp și genezic se uită la el. Și luați bine seama: înmuguresc primii copaci din lume, străduindu-se să înflorească.

Modesto Cuixarl. Cuixart este un simbolist. Nu dau acestui cuvânt vreo semnificație istorică sau estetică, ci doar una psihologică. Vreau să spun că pictorul gândește în simboluri și că simboluri sunt, în modul său de a vedea, până și obiectele concrete, care le-ar putea inspira altor pictori tablouri de natură moartă. De aceea Cuixart își caută instinctiv motivele în simboluri gata formulate grafic. Unele tablouri din expoziția aceasta denotă studierea picturii romanice catalane, sau a simbolisticii

medievale din codice cu miniaturi sau din hărți geografice. Preferințe, desigur, momentane. Cuixart poate întâlni mâine elemente tot atât de interesante în hieroglifile egiptene, sau în simbolistica și mai complicată și mai misterioasă a copiilor. De aici rezultă caracterul pronunțat intelectual al tablourilor acestui pictor. Dar sensibilitatea lui? N-avem însă suficiente elemente pentru a o aprecia. Poate că nu îi lipsește, dar trebuie să așteptăm creații viitoare, care să reveleze ceea ce ne rămâne încă necunoscut.

Antonio Tapies. Atenție, acum. Ne apropiem de un mag al acestei expoziții: Antonio Tapies. Un mag subtil, care ne poartă între pictură și poezie; care știe să aprindă stalactite de lumini ca într-o peșteră fermecată; sau să ne cufunde în grădini adormite în fundul apelor. Câteodată rostește cuvinte doar de el înțelese, ca *Parafaragamus*, și atunci se produce o eclipsă de soare, cad luceferi în apă, se deschid ochii frunzișurilor, iar plante transparente își întind corolele uriașe înspre cornul lunii, care despică subțire fermecatul cer vioriu. Este greu să vorbești despre pictura acestui artist, când lumea lui e scăldată în atâta poezie. Poezia este foarte aproape de pictură, dar poate fi și dușmana ei. Tapies se află încă parcă într-un vis, iar penelul lui atinge ușor, foarte ușor, materia concretă a culorilor sale. Uneori este atras de proiecții fantastice de lumini, care se deschid conic, ca pe o scenă străbătută de reflectoare și iradiații. Alteori totul este învăluit într-o penumbră misterioasă, unde nu-și are locul nici omul, nkd nimic care nu este vis. Aceste pânze vrăjite sunt lipsite de *materie* picturală. Îmi plac mult. Dar dacă ar trebui să mă pronunț în vederea unui premiu, i-aș decerna pictorului, pentru pânza sa *Jardân de Balafra*, premiul de poezie.

Santiago Padros și Oriol Bohigas. În aceeași sală, o stelă memorială evocă figura poetului Juan Maragall. Arhitectul Oriol Bohigas s-a asociat pentru această lucrare

cu mozaicarul Santiago Padros. Colaborarea s-a dovedit fericită. Proporțiile și simplitatea arhitecturii sunt în ton cu materia pietrei și cu liniile calme ale figurii în mozaic. Stilul lui Padros apare și în alte lucrări, de proporții mai mari și cu intenție monumentală. Un Lorenzo de Medici amintește de Italia florentină și de vechii mozaicari care-și îngemănau operele cu piatra aurită a monumentelor din orașe. Unde își va plasa însă maestrul Padros mozaicurile, în orașele noastre de acum, în care arhitecții nu mai cunosc decât betonul cenușiu?

Jorge de Orteiza. Și sculptura. O reprezintă Jorge de Orteiza, cu câteva lucrări de o execuție îngrijită și în materiale foarte variate. Forme umane, întrezărite în ființa lor genezică, sau în ductile variații plasmatică, care tind mai mult către ideea plastică decât către real. Aș vrea să pot spune că această cale e bună, că sculptorul poate privi nu numai suprafața corpurilor (ființe sau obiecte), ci și interiorul lor, misteriosul imbold către formă. Dar tocmai aceste forme, aceste goluri de lumină sau de umbră în materie, aceste capete mici, abia embrionare, aceste membre vagi care tind să se desprindă de nedefinit către existența lumii reale, le-am văzut de curând la Paris, într-o impunătoare expoziție a englezului Moore. Și atunci îmi retrag spusele. Prefer să închei cu o altă afirmație, mai potrivită în cazul de față: în artă orice intenție poate fi bună, cu condiția să fie originală.

Ies de la expoziție fără să fi lămurit enigma care m-a preocupat de la început în fața acestor opere. Este oare îngerul sau demonul - un demon zeflemist și academic - cel care a trezit atâta curiozitate și atrage atâta lume în subsolul expoziției? Dau din întâmplare peste o „glosă” a lui Eugenio d’Ors, care ar putea eventual să ne furnizeze un indiciu. Filosoful vorbește despre acel om cumsecade care, acum vreo sută de ani în Elveția, i-a făcut pe contemporanii lui să caște de plictiseală, cu o lucrare

intitulată angelic: *întru Inocența, Seriozitatea și Noblețea veacului și patriei mele*. Iar replica filosofului modern (care se poate aplica astăzi artei) este că, pentru a evita ineficacitatea, „trebuie să strecuri în aceste trei calități, altele trei: un pic de viclenie, o fărâmă de glumă și un dram de cumișenie. Și de asemenea, să te ridici dincolo de veac și de patrie”. Prețioase cuvinte și curat orsiane. Ar fi la locul lor pe frontispiciul Academiei Brève, care se profilează, nu chiar atât de vremelnică x, în spiritul timpului și al artei noi.

LIONELLO VENTURI

Articolul asupra domnului G. Petrașcu, pe care îl publicăm în acest număr, aduce pentru prima oară numele Domnului Lionello Venturi într-o revistă românească 60. Pentru aceia care urmăresc însă studiile erudite de istorie și critică a artei, numele acesta nu e nou. El reprezintă una din personalitățile cele mai de seamă ale științei italiene și o înaltă autoritate în critica modernă a artei.

Continuator al marii școli de istorie a artei creată de părintele său, ilustrul profesor Adolfo Venturi, și creator el însuși de metode și sinteze noi în cercetarea artei, dl. Lionello Venturi a fost multă vreme profesor la Universitatea din Torino, organizator și director de muzee în Italia și, împreună cu Adolfo Venturi, director al importante reviste *l'Arte* de la Torino. Erudit de cea mai solidă și multiplă formație, scriitor de talent și om de gust, temperament cu înclinații teoretice, dl. Lionello Venturi și-a desfășurat activitatea atât în domeniul studiilor istorice, cât și în acela al esteticii și al criticii de artă.

Ca istoric a publicat câteva lucrări de capitală importanță. Citez dintre ele opera devenită clasică asupra *Originilor picturii venețiene*, tipărită în italiană în 1907, și monumentală lucrare despre *Giorgione și giorgionismul*, apărută în italiană în 1913. A mai publicat de asemenea

studii însemnate asupra *Colecției Gualâno* (ediție italiană în 1926) și asupra *Picturilor italiene din America* (ediție italiană în 1930; ediție engleză în 3 volume în 1933).

Cercetările sale asupra picturii venețiene și asupra lui Giorgione erau nu numai studii de erudiție, ci și de ascutită pătrundere critică, deschizând perspective largi de interpretare a artei Renașterii și ducând, prin unele consecințe, până la formulări teoretice noi și până la contactul cu arta modernă.

Teoreticianul se ivește însă, în înțelesul larg al cuvântului, în lucrările ulterioare: *Critica și arta lui Leonardo da Vinci* (ediție italiană 1919), *Gustul primitivilor* (ediție italiană 1926), *Critica de artă în timpul Renașterii* (ediție franceză 1928), *Pretexte de critică* (ediție italiană 1929). O metodă nouă de critică este formulată treptat în aceste lucrări, metodă care îmbină punctele de vedere ale esteticii moderne cu acelea ale istoriei artei. Este destul de puțin cunoscută, dacă nu cu totul ignorată la noi, aprinsa dezbatere ce s-a desfășurat în critica italiană cam între 1911 și 1922 asupra așa-zisei teorii a „purei vizibilități”. Născută ca urmare a teoriilor estetice formulate în Germania de Konrad Fiedler și de Wolflin, această teorie, de fapt mai mult o tendință metodologică a criticii plastice, și-a găsit susținătorul hotărât în Benedetto Croce, și justificarea cea mai amplă în *Estetica* acestuia. Elementele vizuale ale operei de artă plastică (linie, formă, culoare, etc.) erau ridicate prin ea pe primul plan al judecății estetice și considerate drept singurele în stare să ducă la criterii de înțelegere și de valorificare critică. Subordonarea, sau chiar ignorarea oricărui conținut în opera de artă, reducerea acesteia prin analiza scrupuloasă numai la elementele ei pur formale, aveau să ducă, în estetica crociană, la „pura vizibilitate”, așa cum principii asemănătoare duceau în critica literară a Abatelui Bremond la teoria „poeziei pure”.

Intervenția Domnului Lionello Venturi în această dezbatere radicală a avut caracterul unei temperări și al unui corectiv. Fără a respinge întru totul criteriul „purei vizibilități”, în care domnia sa nu vede o estetică, ci mai degrabă o metodă provizorie de aproximație critică, dl. Venturi a adus în lumină și o altă metodă oarecum contrarie, aceea a experienței istorice în critica de artă. Căci studiul atent arată într-adevăr cum normelor estetice absolute li se opune variabilitatea gustului estetic. Această variabilitate este legată nu de elementele formale, ci de conceptul mai complex al viziunii personale a artistului, și de însuși conținutul subiectiv al operei de artă. Critica nu poate fi nici justă, nici completă dacă se restrânge doar la unul din aceste puncte de vedere; ea trebuie să se mulțumească cu relativismul ei congenital și să concilieze în analizele ei amândouă aceste criterii, care ne pot da prin corectare reciprocă o judecată mai exactă și mai justificată.

Cele patru cărți pe care le-am amintit mai sus, tipărite după 1919, sunt toate demonstrații și justificări ale acestei atitudini teoretice. Ele au dat loc la un gen întreg de cercetări aplicate asupra istoriei artei, privind istoria gustului estetic însuși. Rezultatele acestor cercetări n-au întârziat să se îndrepte și asupra artei moderne, îndeosebi asupra studiului picturii franceze din secolul al XIX-lea, în privința căreia dl. Lionello Venturi este poate astăzi autoritatea cea mai de seamă. Strămutat de câțiva ani la Paris, colaborând la toate revistele mari de artă, ținând cursuri și conferințe foarte apreciate la diverse universități din Europa și America, domnia sa a dat la iveală în ultimul timp studii definitive asupra artei franceze. Este de ajuns să cităm cele două volume mari despre Cezanne, apărute în ediție franceză în 1936, operă care poate constitui modelul acestui gen de lucrări. O *Istorie a criticii de artă* i se datorează de asemenea (apărută în engleză în 1936), iar

în prezent domnia sa pregătește o vastă lucrare de sinteză asupra întregii picturi franceze din secolul al XIX-lea.

Toate aceste date sunt suficiente, credem, pentru a pune în lumină importanța articolului asupra pictorului Petrașcu, pe care îl publicăm în revista noastră. Expoziția de anul trecut de la Paris ne-a adus acest avantaj de a înlesni unui critic ca dl. Venturi să descopere arta domnului Petrașcu. Articolul său este pornit dintr-un sincer și spontan entuziasm, pe care am crezut că am face bine îndemnându-l să și-i concretizeze în scris. Artă domnului Petrașcu primește astfel o dovadă de prețuire care nu ne poate fi indiferentă, iar „Gândirea” este recunoscătoare domnului Lionello Venturi pentru cinstea pe care i-o face de a-i deveni colaborator.

ARTA, OBIECTUL, ARTISTUL

Nu există o regulă. De la transcrierea realistă până la incursiunea în idee, totul poate fi obiect de exprimare – cu condiția ca în centru să existe acel punct extrem de magie care să se poată dezvolta în absurdul creator. Iar dacă este posibil, să trezească prin vreo trăsnaie fecundă reacția sau disprețul față de „bunul simț” și totodată față de academism. Atunci vei fi mai sigur că te afli pe drumul cel bun.

*

Căci poetul sau pictorul adevărat nu crede că $1 + 1 = 2$, ci dimpotrivă că $2 + 2 = 1$.

*

Și apoi, acum nu mai credem nici într-o lume tridimensională, nici pluridimensională, ci într-o lume fără dimensiuni.

*

Îji

Ba mai mult chiar, citesc în textul unui artist francez: „Noi nu mai credem în sistemul metric”. Asta mi se pare

admirabil. Misiunea artistului e să contopească orice sistem, fie și metric, în fantasmagoric și fabulos.

*

— Așadar, pentru pictor nu există realitatea? Lumina? Umbra?... (Aici trebuie să iau un creion și o foaie de hârtie pentru a explica mai bine un lucru atât de simplu!):

— Iată, aici e ființa. Aici, împrejur și peste tot, e lumina. Înlătură ființa. Nu mai e nici lumină... Unde e realitatea?

*

(»

— Nu, prietene. Asta nu e o operă de artă. E prea frumoasă. E un *obiect de artă*.

— Vorbești de sculptura asta?

Insula, Madrid, 15 iul. 1949. Traducere din spaniolă după im manuscris din arhiva autorului.

*

— Cunoscut un poet care scrie în fiecare zi câte un sonet ca să-și purifice stilul, așa cum Stendhal citea zilnic, în același scop, câte o pagină din Codul Civil.

— Bun exercițiu. Dar Stendhal nu era atent decât la economia cuvintelor, nu și la sensul frazelor. Textele acelea erau pentru el ca niște sonete.

— Evident. Și pentru poetul meu la fel. Sonetele acelea sunt ca niște paragrafe din Codul Civil.

*

Geniul nu este nici realitate, nici irealitate. Este uneori un accident. Ați citit cartea lui Benvenuto Cellini? Florentinul explică în prima pagină (sau în primele, nu-mi amintesc exact) cum de i s-a întâmplat să iasă genial. Într-o seară, pe când era copil, stând la gura sobei cu tatăl său,

a văzut în foc Salamandra. (Tatăl i-a tras o palmă ca să nu uite clipa aceea). Iar Benvenuto a fost genial. Dar nu ca sculptor, ci ca scriitor, deși nu a învățat niciodată să scrie cu mâna lui. „Viața” a dictat-o. Dar aceasta a fost opera lui de artă. Sculpturile sale sunt *obiecte de artă*. Și totuși meseria asta o învățase cum trebuie.

*

Prietenul meu Carlos se plimbă solemn pe Strada Mare. Se întâmpla ceva cu el, fără îndoială, căci se uită la lumea din jur ca și cum ar fi o metaforă zămislită de mintea lui. Remarc o ciudățenie în îmbrăcăminte și îl opresc:

— Carlos, ce e cu pata asta mare de cerneală pe haina ta? Carlos își privește distrat reverul pătat și răspunde sublim:

— Nu contează. Nu contează decât ceea ce vezi.

Am înțeles că, în ziua aceea, poetul era înveșmântat în Imaculata concepție.

*

Acum că nu mai sunt profesor de istoria artei, pot să spun adevărul. N-am avut niciodată stimă pentru un sculptor ca Praxitele. Artistul ăsta părea îndrăgostit în mod senzual de fiecare dată când imagina o statuie. Și evident, în asemenea condiții opera nu putea să iasă de bun gust.

Unui om ca Goya lucrul acesta nu i s-a întâmplat decât o singură dată în viață: atunci când a pictat *Maya desnuda* și *Maya vestida*. Mi-ar fi greu să spun care din două a ieșit mai prost. În orice caz, celor două *Maya* le prefer *Păunul* și *Găina moartă*, pe care artistul le-a pictat fără pic de dragoste și fără „sentiment”.

— Oricum, n-o să puteți nega că cele două *Maya* sunt frumoase.

— Ah, tocmai asta e! Sunt frumoase. Iar asta e mai rău chiar decât senzualitatea... Pe când *Găina moartă* nu este nici frumoasă, nici senzuală... Părere care cred că este valabilă și pentru Praxitele.

— Așa încât...

— Nu, nimic! Dumneavoastră vreți să prelungiți discuția pe o pantă alunecoasă. Sunteți un senzual... Duceți-vă la Prado să priviți *Găina moartă*. Asta, cel puțin, o să vă sugereze gustul de după senzualitate.

*

De-a lungul a o sută de pagini de versuri simți uneori ceva ca o mare silă a omenirii față de poezie. Din când în când cuvântul „inimă” țâșnește din cerneala neagră. Dar niciun strop de sânge, nicio umbră măcar de ceea ce s-ar putea numi ființă vie.

*

Realizarea „vieții” în artă, domnule Poet sau Pictor, este mai riscantă decât realizarea „artei” în viață. Aceasta din urmă poate fi atinsă printr-o oarecare iscusință și prin darul de a nu fi sincer. Dar sinceritatea „vieții” în artă? Ce legătură are arta cu sinceritatea?

*

Culorile, liniile, nu definesc obiectele. Ele aprind doar ideea lor în noi. În tabloul acesta este o lămâie care strălucește ca un astru. Pictorul a izbutit să redea ceva mai mult decât realitatea. A izbutit să reprezinte negația obiectului, negația lui incandescentă.

*

Miracolul poeziei: cu un cuvânt întind un cer pe deasupra lumii. Cu o tăcere între cuvinte ating acest cer cu mâinile mele.

*

Iar realitatea obiectului? De ce în tabloul acesta un muzicant cânta la vioară umblând pe acoperiș ca un somnambul, în timp ce în mijlocul străzii pustii, doi îndrăgostiți zac rigizi în sicriile lor, între două luminări aprinse? Și de ce este lumina atît de mare, de parcă ar fi singurul personaj demn de atenție, în această scenă atît de realistă? Nu mă înșel oare, și de fapt lipsește din scena asta tocmai obiectul pe care pictorul a vrut să-i reprezinte?

*

Poetul ar fi obținut poate mai mult decât pictorul, muindu-și penița în culori invizibile, în sunete, în tăceri și în cuvinte misterioase, pentru a dezvălui lucruri ce n-au avut niciodată o realitate.

*

— X

Dacă vorbești despre „lucruri”, apropie-te de ele ca de niște făpturi vii. Nu le călca în picioare. Nu intra în lanul de grâu cu cizmele. Căci îl strici și e urât.

*

Lucrurile, lucrurile... Adevărul e că noi nu ne ducem „înspre” lucruri și nici dincolo de ele. Le străbatem. Nu simți această rază de lumină care-ți străbate ochii? Acest gând mare, care nu este al tău, care te învăluie ca un nor, ca o ploaie? Această femeie care te-a luat în umbra ei? Această umbră care te doare în culoarea sângelui tău?... Iar sângele, sângele, ce cuvânt convențional! vorbim despre el ca și cum ne-ar curge cu adevărat prin vine, ar fi lichid, și nu ar fi ziua sau noaptea ce se preschimbă în noi în așteptare și uimire; ca și cum n-ar fi acea ființă de necrezut, pe care o caut dintotdeauna și n-o găsesc, pentru că o port în mine însumi; acest tic-tac al zorilor sau al miezului de noapte, care poate fi soarta sau moartea mea; această femeie (iarăși) ce se joacă încă cu viața ca și cu

copilăria ei, și poartă destinul ei sau al meu pe palmele mâinilor sale, cum își duc sfintele decapitate aureola...

ARTĂ FĂRĂ TIMP ȘI SPAȚIU.

Recenta lucrare a eseistului român, filosof al culturii, Mircea Eliade, *Mitul veșnicei reîntoarceri* (Gallimard, Paris) 61 aduce idei noi despre „omul arhaic” și despre ceea ce autorul numește „revolta împotriva timpului concret, istoric” și „nostalgia (arhaicului) pentru o reîntoarcere la timpurile mitice ale originilor, la Marele Timp”. Este o temă de mare anvergură și de studiu aprofundat, care a atras comentariul atent al lui Eugenio d’Ors în al său *Glosario*. Nu vreau să revin aici asupra conceptului fundamental al acestei cărți, ci să mă opresc asupra unui reflex al acestuia, care se proiectează aproape cu puterea unei oglinzi convexe ce mărește imaginile, asupra ideii contrarii, aceea a timpului concret, istoric, și asupra urmelor sale în artă și în modul tradițional de a considera creația.

O frază a lui Mircea Eliade învăluie germenii în multiple reflexii posibile. Ea se referă la filosofia occidentală, care „riscă să se provincializeze”, în primul rând închizându-se în propria-i tradiție și ignorând, de exemplu, rezolvările date de gândirea orientală; apoi limitându-se la a recunoaște doar „situațiile” omului din civilizațiile istorice, disprețuind experiența „primitivului” și felul său transcendent de a concepe lumea. O „antropologie filosofică”, afirmă autorul, I-ar duce pe omul modern să învețe ceva din valorificările omului presocratic, iar problemele cardinale ale metafizicii s-ar pune în alt fel prin cunoașterea „ontologiei arhaice”.

Aceste afirmații câștiga mai multă claritate dacă strămutăm aceiași termeni în spațiul și timpul artei, și dacă încercăm să aplicăm conceptul de „ontologie arhaică” la gândirea plastică și creatoare. Istoricul de artă care caută „originile” s-a obișnuit să descopere că aproape

întreaga creație artistică este, în spațiu, o perpetuă migrare de forme și soluții, al căror itinerariu poate fi trasat pe hartă, constituind o adevărată geografie a artei. În mod misterios, curențele se îndreaptă aproape întotdeauna pe aceleași constante, de la Nord la Sud, de la Răsărit la Apus. În timp, aceleași forme depășesc de nenumărate ori indiferent ce limită istorică, iar prin elementele lor esențiale ele duc, prin intermediul folclorului și al reminiscentelor ancestrale, până la nebuloase foarte îndepărtate, până la timpul fără cronologie. De unde răsare originea bolții, care apare ca o formă fără istorie în umile construcții de lut în India cea plină de enigme și origini? Cine a inventat forma ogivală, pe care o cunoaștem nu numai din frumoasele catedrale din Île-de-France sau din rămășițele de corăbii ale vikingilor, ci și din ornamentele caselor din Transilvania de la sfârșitul neoliticului? Cum să clasifici anumite tipuri de țesătură, aproape identice prin desen, colorit și tehnică, întâlnite în covoarele țărănești din Suedia, din România, dar și de pe teritoriul incaș? Ce să spunem despre desenele boșimanilor din Africa, atât de asemănătoare grafitelor

Publicat în „Insula-e, Madrid, 15 'noiembrie 1949. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

cu scene de vânătoare preistorice din peșterile Europei? Și cum să apreciez aceste pestrițe figurine populare din Mallorca, aflate pe masa mea, care, cu un umor poate neintenționat de autorul lor anonim, evocă fantastici cavaleri, poate orientali, poate indieni, într-o plastică sumară ce se găsește până în neolitic?

Timpul și spațiul în „etnologia” artei se dovedește fără granițe; iar creațiile fundamentale sau arhetipurile” plastice își au aproape întotdeauna rădăcinile într-un fond arhaic, care nu cunoaște nici epoci, nici geografie. Așa se

explică nu numai transmiterea constantă a formelor pe căile naturale ale lumii, ci și reîntoarcerea frecventă a modernilor la formele originare: ieri, arta neagră, azi Peștera din Altamira, mâine – cine știe? – poate vreo nouă descoperire din India, de la vreun trib african, din Polinezia, sau de la strămoși necunoscuți ai restrânsului pământ european încercuit de mări.

Dar dacă în ciuda timpului concret creația artistică se reîntoarce mereu la aceeași nostalgie a Marelui Timp al originilor, știința, care continuă să rămână claustrată în vechile metode ale istoriei artei, își pierde pe zi ce trece eficacitatea și autoritatea. Pentru a folosi cuvintele lui Mircea Eliade, această știință care se adăpostește încă la umbra Acropolei grecești, fără să știe unde ar putea plasa în acest plan restrâns alte acropole, istorice sau neistorice înflorite în lume, rămâne o știință „provincială”.

Nu de mult, Institutul de artă contemporană din Londra a organizat o expoziție foarte sugestivă, care concordă întru totul cu reflexiile de mai sus. Sub titlul de „Patruzeci de mii de ani de artă modernă”, s-a putut vedea un ansamblu de capodopere, mărturii ale timpului istoric și neistoric, care merge de la paleoliticul peșterilor Lascaux și Lespugue (echivalentele Altamirei), până la artele numite primitive din Africa, America și Oceania, și până la opere semnificative ale unor moderni, cum sunt Klee, Miro, Ernst, Picasso, Brâncuși, Moore, Rouault, Modigliani etc. Priveliștea acestei expoziții nu-i favorizează poate prea mult pe moderni, mai puțin autentici și deci mai puțin geniali decât colegii lor de acum patruzeci de mii de ani, sau decât cei de astăzi care-și mânuiesc cu dexteritate pirogile printre insulele de corali. Dar îi favorizează și mai puțin pe istoricii de artă care nu cred decât în zeii Olimpului. O nouă știință a artei se dovedește necesară, oarecum asemănătoare cu cea indicată de Mircea Eliade pentru filosofi. Iar dacă această știință trebuie să fie o

istorie, evoluția ei va trebui să se proiecteze nu numai în viitor, ci mai ales în acel trecut care, fiind fără timp și spațiu, rămâne veșnic actual și depozitar al unui profund mister al creației.

Note

Prezentul studiu este rodul șederii lui Al. Busuioceanu în Italia între anii 1923 și 1925, ca membru al Școlii Române din Roma, unde studiază cu profesorii A. Venturi (Istoria artei italiene), A. Muñoz (Istoria artei bizantine), O. Marucchi (Arheologie creștină), F. Hermanin (Artă medievală), L. Mariani (Artă antică). Studiul constituie lucrarea sa de doctorat, distinsă cu *Magna cum laude*, susținută la Facultatea de Litere și Filosofie din București în 1925. Comisia era formată din profesorii Ch. Drouhet, G. Murnu, V. Pârvan, R. Ortiz, I. Bianu. Articolul lui Busuioceanu rămâne până astăzi cel mai important studiu asupra unuia dintre monumentele marcante ale picturii medievale lațiale. Ca atare el reprezintă titlul bibliografic cel mai des utilizat în toate studiile ulterioare asupra acestui subiect. Nu cunoaștem până în momentul de față existența altei contribuții monografice asupra frescelor de la S. Urbano. O exegeză ceva mai atentă este aceea a lui G. Matthiae, *Pittura romană del Medioevo*, vol. I, Roma, care urmează în linii mari expunerea lui Busuioceanu.

Studiul lui Busuioceanu este prima monografie completă dedicată operei lui Pietro Cavallini, principalul reprezentant al picturii romane din prerenăștere. El a servit ca lucrare de docență, susținută în 1929 la Facultatea de Litere și Filosofie din București. Comisia era formată din profesorii N. Iorga, I. Andrieșescu, R. Ortiz, G. Murnu, C. Petranu, Al. Tzigara-Samurcaș. Lucrarea este considerată și azi ca o piatră de temelie a studiilor cavalliniene, și a fost calificat drept „monografie fundamentală asupra lui Cavallini” (L. Vayer). Același autor

scrie că „Monografia lui Busuioceanu rămâne și în zilele noastre un studiu critic mereu actual asupra operei marelui maestru”. În anii care au urmat publicării articolului lui Busuioceanu, scrierile monografice închinat lui Cavallini au cunoscut o mare amploare. Toate țin însă seama de contribuția adusă de învățatul român: P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. 11 Medioevo*, Torino, 1927, p. 981 și urm. L. Lavagnino, *Pietro Cavallini*, Roma, 1953; V. Lazarev, *Proishojdenie italianskovo vozrojdeniia. I, Iskustvo Protorenessansa*, Moscova, 1956, I, p. 104 și urm.; F. Sindona, *Pietro Cavallini*, Milano, 1958; P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Milano, 1959 (trad. engleză, Londra, 1960); F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962, p. 165 și urm.; R. Certel, *Die Frühzeit der italienischen M aferei*, Stuttgart-Berlin-Koln-Mainz, 1966; J. White, *Art and Architecture in Italy, 1250 - 1400*, Middlesex, 1966, p. 93107; G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, Roma, 1972; S.H. Nordhagen, *Pietro Cavallini og hans stilling innen middelelderens italienske billedkunst*, în „Kunst og Kultur”, 1976, n. 59, p. 77 - 96.

Importanța prezenței lui Cimabue la Roma pentru formarea viziunii cavallmiene și în general a întregii picturi romane a fost susținută un sfert de veac mai târziu de către R. Longhi, *Giudizio sul Duccento*, în „Proporzioni”, II, 1948, p. 5 și urm. Influența lui Cimabue asupra lui Cavallini va fi accentuată în continuare de către elevii lui Longhi. A se vedea, de exemplu, F. Bologna, *La pittura italiana*, cât. și *I pittori angioini alia corte di Napoli, 1266 - 1414*, e un *nesame dell'arte dell'età friedericiana*, Roma, 1969, p. 12 și urm. Această influență este însă negată de alți cercetători. A se vedea, de pildă, G. Matthiae, op. cit., p. 106.

Medalioanele de la Santa Maria Maggiore sunt printre lucrările cele mai discutate ale ultimului sfert de veac din Duccento la Roma.

Ele reprezintă un adevărat inel de legătură între ambianța romană și cea assisiană. P. Toesca (*II Medioevo*, p. 1043 și *Storia dell'arte italiana*, II, II Trecento, Torino, 1951, p. 451) le consideră ca aparținând lui Giotto însuși în perioada sa de tinerețe. El vede aici semnele îndepărtării acestuia de formulele cimabuești sub influența lui Cavallini. Medalioanele de la Santa Maria Maggiore vor fi discutate ca atare de mai toate studiile dedicate tinereții lui Giotto, școlii romane, sau de cele dedicate în mod special lui Cavallini. E. Lavagnino, op. cit., p. 65, le consideră opere ale unui artist anonim legat de șantierul de la Assisi.

5. *Frescele de la San Paolo fuori le mura* au fost studiate recent de către G. Waetzoldt, *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Viena-Munchen, 1964. A se vedea și J. White, *Pietro Cavallini and the lost Frescoes in S. Paul*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XIX (1956). Studiul lui White încearcă o reconstituire a concepției spațiale în opera lui Cavallini, plecând de la copiile făcute după frescele sale de la San Paolo fuori le mura.

ti. În intervalul dintre lucrările de la S. Paolo fuori le mura și cele de la San Pietro s-a presupus recent că Pietro Cavallini ar fi lucrat la refacerea frescelor de la abația din Grottaferrata. Cf. G. Matthiae, *GH affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, Roma, 1970 și idem *Pietro Cavallini*, cât., p. 55 - 63.

Problema frescelor de la San Francesco a Râpa a rămas în stadiul incert de pe vremea când scria Busuioceanu.

Mozaicul de la San Crisogono a făcut obiectul unor studii succesive. A se vedea G. Matthiae, *Pittura romană del Medioevo*, II, Roma, p. 232; W. Oakeshott, *I mozaici di Roma*, Milano, 1967, p. 278 - 280. F. Bologna, *La pittura italiana*, cât., p. 79 și 138, și *I pittori angioini*, cât. p. 104 și

textul la pl. 11 – 51, consideră panoul cu Fecioara pe tron „o capodoperă încă neînțeleasă”, care ar demonstra asimilările din pictura lui Giotto făcute în atelierul lui Cavallini către 1285 – 1290.

O. *Datarea frescelor de la Assisi* beneficiază în studiul lui Busuioceanu de criterii cronologice și stilistice care-și mențin și azi în mare parte valabilitatea. În deceniile care au urmat studiului lui Busuioceanu, datarea frescelor din nava bisericii superioare de la Assisi avea să fie obiectul multor discuții. Pentru stadiul actual al problemei și pentru bibliografia relativă a se vedea C. Brandi, *Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superioare di Assisi*, în *Giotto e il suo tempo. Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*, Roma, 1971, p. 63 – 67;

I. Stoichiță, *Ucenicia lui Duceio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Buc. 1976, p. 121 și urm.; H. Belting, *Die Oberkircke von S. Francesco in Assisi*, Berlin 1977.

Rezervele lui Busuioceanu cu privire la prezența activă a lui Cavallini la Assisi apar și azi ca întemeiate. Problema a fost ulterior mult dezbătută, fără a se putea ajunge în mod covingător la o demonstrație contrarie. A se vedea în mod special A. Nicholson, *The Roman School at Assisi*, în „The Art Bulletin”, XII, 1930, p. 270 – 300, și F.J. Mather, *The Isaac Master*, Princeton, 1932. Studiile cele mai recente neagă în general prezența lui Cavallini la Assisi (cf. Lavagnino, Matthiae). F. Bologna, *La pittura italiana*, cât. p. 136 – 139, și *I pittori angioini*, cât., p. 88, presupune un stagiul al artistului la Assisi, chiar dacă recunoaște că niciuna dintre scenele din biserica superioară nu-i poartă amprenta. Operele romane, însă, observă Bologna, vor resimți lecția assisiană: Nașterea de la Santa Maria în Trastevere este calchiată, după părerea sa, după scena similară de la Assisi. Afinitățile dintre cele

două scene sunt însă negate de către Matthiae, *Pietro Cavallini*, cât. p. 85. Recent ipoteza prezenței lui Cavallini la Assisi a fost din nou susținută de W. Paeseler (*Cavallini e Giotto: Aspetti cronologici*, în *Giotto e il suo tempo*, cât. p. 35 - 44), care îi atribuie lui Cavallini, printre altele, scencle din viața lui Isaac. Aceeași părere a fost susținută și de E. Sindona, *op. cit.*, p. 41, revenind însă asupra ei în II „*Giudizio universale, di Pietro Cavallini. Necessità di un restaura e altri problemi*, în „*L'Arte*”, n. 6, 1969, p. 58 și urm.

Datarea mozaicurilor de la Santa Maria în Trastevere urmează și azi, în general, lectura lui de Roși. Nu au lipsit însă și tentative de postdatare, care se întemeiază în primul rând pe inversarea succesiunii Santa Maria în Trastevere-Santa Cecilia în Trastevere. Astfel C. Cecchelli, *Santa Maria în Trastevere*, Roma, 1933, p. 39 - 40, datează mozaicurile în prima decadă a sec. al XIV-lea. P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Londra, 1960, p. 9, datează *Bunavestire* (pe care o consideră ultima scenă făcută de Cavallini la Santa Maria în Trastevere) după 1300. W. Oakeshott, *The Mozaics of Rome*, Londra, 1967, p. 318 - 326, datează întregul ciclu înspre 1295. Tentativa cea mai complexă a fost făcută de P. Hetherington, *The Mozaics of Pietro Cavallini în Santa Maria în Trastevere*, în „*Journal of the Warb. and Court. Inst.*”, XXXIII (1970), p. 84 - 106. Autorul observă printre altele că veșmântul lui Bertoldo Ștefănescchi din mozaicul votiv se aseamănă cu cel al lui Enrico Scrovegni din *Judecata de Apoi* a lui Giotto de la Capela Scrovegni din 1 adova (e 1305) înscriindu-se astfel în canoanele modei anilor 1300 - 1308. Ne permitem însă să observăm fragilitatea unei astfel de Justcări cronologice, mai ales că la o considerare mai atentă l modei anilor 1290 - 1300 putem remarca o afinitate mult mai mare a veșmântului lui Ștefănescchi cu acela al sfântului Francisc din anumite scene profane biserica superioară de

la Assisi. G. Matthiae *Pietro Cavallini* cât., p. 67 și urm., considera și el ipoteza lui P. Hetherington ca iată rămânând la datarea tradițională (1291). W. Paeseler, *op. cit.*, susține la rândul sau o postdatare a mozaicurilor de la Santa Mar în Trastevere, adevărata evoluție a lui Cavallini fiind marcată, după părerea sa, de succesiunea Santa Cecilia în Trastevere (câtee 1290) - Santa Maria în trastevere 1296) - scenele din viața lui Isaac de a Assisi.

12 *Despre iconografia Buneivestm de la Santa Maria în Trastevere* se poate consulta lucrarea lui F Horb, *Cavallinis Haus der Madonna* Göteborg, 1945. A se vedea și lui P. Hetherington, *The Mozaics*, cât., p.

Busuioceanu se referă aici la ordinea ico negrafică a mozaicurilor. *Cronologia interna a diferitelor scene* a fost studiată în mod special de V Prandi, *Pietro Cavallini a Santa Maria Z Trastevere*, în „Rivista dell’Istituto Naz. di Archeologia e Storia dell’Arte, 19 o -, p. 282 - 296.

Pentru problemele reprezentării spațiului în opera lui Cavallini vezi în mode.

T White *Nascita e rinascita dello spazio* p rico, Milano, 1971, p. 50 și urm., și G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, cât., p. 171 și urm.

15 *Rabortul Cavallini-Giotto* i-a pasionat multă vreme pe cercetători, fără a se ajunge la concluzii unanim acceptate. Majoritatea specialiștilor înclină către soluția propusă și d Busuioceanu. Bibliografia este foarte viteji *sugli esordi di Giotto*, în „La critica d’arte 1937 - M Salmi, *Le origini dell’arte di Giotto*, în „Rassegna d’arte”, 1937; C. Gnudi *Il Giotto*, Milano, 1958; C.L. Ragghianti, J «*reorso di Giotto*, în „La critica d’arte, 1969, p 2 și urm.; P. Venturoli, *Giotto*, în „Stona dell’arte”, 1 - 2, 1969, p. 142 și urm.; M. Gosebueh, *Giotto di Bondone*, Costanza, 19/O, W. Paeseler, *Cavallini e Giotto* cât. xnfluen. a lui Giotto asupra lui Cavallini a fost susținută cu tărie de R. Longhi, *op. cit.*, p. 18 și urm care plasa impactul giottesco în interva dintre

Santa Maria în Trastevere și Santa Cecilia în Trastevere. Părerea lui Longin e susținută în continuare de către să-i e G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967; F. Bologna, *La pittura italiana*, cât **r**, 166 și urm., și *I pittori angioim*, cât. **p**. 11/ și urm., unde susține că Pietro Cavallini era deja la curent cu arta lui Giotto (**m** faza ipoteticelor medalioane de la Santa Maria Maggiore) încă din perioada mozaicurilor de la Santa Maria în Trastevere. Ultimul monograf al lui Cavallini, G. Matthiae, *op. cit* **p**. 11 și urm neagă o influență hotărâtoare a lui Giotto asupra acestuia, rămânând astfel la părerea exprimata de Busuioceanu. O ipoteză oarecum izolată este cea a lui W. Oakeshott, *The Mozaics* cât **v** 268 care încearcă să atribuie parte din mozaicurile de la Santa Maria în Trastevere lui Giotto.

1 (i. Studiile recente au renunțat toate la atribuirea altor opere din Santa Maria în Trastevere lui Cavallini. Observațiile lui Busuioceanu rămân în general valabile.

17 *Frescele de la Santa Cecilia în Trastevere* sunt în general considerate ca posterioare mozaicurilor de la Santa Maria în Trastevere (**a se vedea nota 11**). Data cea mai des invocată și astăzi este anul 1293. Relativ unanimă e și părerea că Pietro Cavallini s-a folosit de colaboratori și ajutoare la realizarea multora dintre frescele ce decorează biserica. O tentativă atentă de identificare a mâinilor a fost făcută de către Conetta Andriola, *Maestranze cavalliniane a S. Cecilia în Trastevere* Ban, 19 **&** 9. E. Sindona, *II „Giudizio universale*, cât. puDiica graficul zilelor de lucru și face o atentă analiză tehnică, respingând ipoteza lui E. Lavagnino, *op. cit.*, **p**. 38, după care Cavallini ar fi folosit aici tehnica encausticu. Nu J; Pse!? te „fi contestarea paternității lui Cavallini. Ct. Parronchi, *Attività del „Maestro di S. Cecilia*, „Rivista d'arte”, XXI, 1939, **p**. 193 și urm.

Raportul Arnolfo di Cambio-Pietro Cavallini a fost

mult discutat de către critica ultimelor decenii, fără a se putea ajunge la concluzii definitive. Printre autorii care consideră ca fundamentală influența lui Arnolfo asupra lui Cavallini se numără C. Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo*, Florența, 1948, p. 109 și urm.; E. Lavagnino, *Pietro Cavallini*, cât., p. 51, G. Matthiae, *P. Cavallini* cât., p. 103 și urm.; R. Jullian, *Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini*, în „Gazette des Beaux-Arts”, mai-juin 1959, p. 357 - 371. E. Lavagnino, sprijinindu-se pe mărturia lui Vāsari, face tentativa de a-l atribui lui Cavallini o sculptură de gust arnolfian (cf. *Il crocifisso ligneo della Basilica di S. Paolo*, în „Rivista del Ii. Istituto di Archeologia e storia dell'arte”, VIII, 1941, p. 217 - 227). L. Vayer, *L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma*, în „Acta Historiae Artium”, 1963, p. 39 - 73, susține ipoteza unei colaborări (în 1285) între Arnolfo și Cavallini la realizarea tabernacolului din S. Paolo fuori le mura, pe care stă scris: „Hoc Opus Fecit Arnolfo Cum Suo Socio Petro”. Alți autori se arată sceptici în ceea ce privește această influență. Cf. E. Sindona, *Pietro Cavallini* cât., p. 118. Despre activitatea lui Arnolfo în biserica S. Cecilia a se vedea Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio*, Milano, 1969, p. 75 și urm.

Frescele de la San Giorgio în Velabro, cu toată starea lor precară (cf. A. Muñoz, *Il restauro della Basilica di S. Giorgio al Velabro*, Roma, 1926) sunt în general acceptate ca operă a lui Cavallini. O parte din specialiști înclină să le atribuie însă școlii cavalliniene: E. Lavagnino, op. cit., p. 61; G. Matthiae, *La pittura* cât., vol. II, p. 213 și *P. Cavallini*, p. 117 și urm.

Problema prezenței lui Cavallini la Neapole este departe de a fi complet elucidată, în pofida proliferării studiilor cavalliniene din ultimele decenii. Ipotezele abundă, dar singurul fapt cert ce se poate desprinde în urma lor este acela al *prezenței* indubitabile a geniului lui

Cavallini în orașul angevinilor, o *prezență* care astăzi nu se mai sprijină atât pe opere sigure, cât pe influența exercitată asupra picturii napoletane. Niciuna din picturile de la începutul secolului al XIV-lea la Neapole nu poate fi atribuită cu certitudine pictorului roman. Această părere, exprimată încă de istoriografii contemporani lui Busuioceanu (Hermanin, Siren), pare a câștiga din nou teren (cf. G. Matthiae, *P. Cavallini* cât., p. 130). Din această cauză vom face doar o scurtă referire la atribuirile mai recente, ce depășesc limitele bibliografiei la care a avut acces Busuioceanu. Cele mai importante sunt studiile lui O. Morisani, *Pittura del Trecento a Napoli*, Neapole, 1947 (mai ales p. 18 - 23); E. Lavapnino, op. cit., p. 39 și urm.; F. Bologna, / *pittori angioini* cât. p. 115 și urm.; G. Matthiae, *P Cavallini*, p. 127 și urm. Ipotezele cele mai îndrăznețe sunt expuse de F. Bologna. El pleacă de la premisa uceniciei cimabuești a lui Cavallini și a hotărâtoarei influențe a lui Giotto asupra sa. Ca atare, Cavallini se va prezenta la Neapole ca purtător al unui mesaj giottesco, terenul fiind deja pregătit de „deschidereacătore Assisi” care se poate constata la Neapole la sfârșitul sec. al XIII-lea (frescele de la S. Salvator Piccolo din Capua). Pe temeiul acestei teorii F. Bologna îi atribuie lui Cavallini, în anii imediat următori sosirii sale la Neapole (1308), frescele din Capela Brancaccio din bis. S. Domenico, unde și P. Toesca (II *Trecento*, p. 687) văzuse semnele „școlii lui Cavallini”. Aceste fresce nu pot fi decât cu greu asimilate evoluției lui Cavallini, așa cum ne este ea cunoscută prin succesiunea S. Maria în Trastevere

— S. Cecilia în Trastevere - monumentul Acquasparta, reflectând mai degrabă influențele giotești în cultura figurativă din Neapole. Ca atare ipoteza lui F. Bologna a fost primită cu rezerve. Cf. G. Matthiae, op. cit., p. 129 - 130; P. Hetherington, recenzie la F. Bologna,

pittori angioini cât., în „The Burlington Magazine”, aug. 1972, p. 561 – 562. Pentru alte atribuiri cavalliniene pe teritoriul napoletan a se vedea lista din F. Bologna, *op. cit.*, p. 145 n. 153.

Santa Maria Donnaregina. Critica recentă concordă în linii mari cu analiza făcută de Busuiocanu frescelor de la S. Maria Donnaregina. Acestea au fost restaurate între timp de două ori: în 1934 (cf. G. Chierici, *Il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina*, Neapole, 1934) și în 1952 – 1953. Intervenția mai multor artiști la decorarea biserici a ieșit astfel și mai mult în evidență. Părțile asupra cărora specialiștii s-au oprit cu mai multă atenție, considerându-le de Cavallini, sunt cele reprezentând apostoli și profeți (v. de pildă

Sindona, *Îl „Giudizio universale”* cât., p. 18; G. Matthiae, P. Cavallini, p. 132). Printre puținii critici care exclud complet participarea lui Cavallini la realizarea ciclului mural de la S. Maria Donnaregina se numără F. Bologna, *op. cit.* p. 132 și urm. Pentru a explica giottismul evident al frescelor de la S. Domenico, pe care le atribuie lui Cavallini (v. nota anterioară) în anii imediat următori lui 1308, el atribuie frescele de la S. Maria Donnaregina unui „întârziat” și anume lui Filippo Rusuti. Ipoteza se susține cu greu, mai ales din motive cronologice: în 1308 se știe că Rusuti pleacă în Franța, an după care nu mai e menționat în documentele italiene. Nu există nicio mărturie în legătură cu o eventuală călătorie a sa la Neapole. F. Bologna presupune că Rusuti s-ar fi înapoiat în 1318 la Roma, unde ar fi terminat mozaicul fațadei de la Santa Maria Maggiore, după care a plecat la Neapole pentru a picta frescele de la S. Maria Donnaregina. Ipoteza nu a întrunit azeziunea criticii. G. Matthiae, *op. cit.*, o consideră forțată („macchinosa”) și continuă să atribuie figurile de apostoli și profeți cercului din imediata apropiere a lui Cavallini.

Pentru mozaicurile fațadei de la S. Paolo fuori le mura vezi Waetzold, op. cit., p. 55 și Matthiae, P. Cavallini, p. 139 - 142.

Pentru activitatea școlii lui Cavallini la S. Maria în Aracoeli vezi P. Cellini, *Di fra Guglielmo e di Arnolfo*, în „Bolletino d'arte, XL 1955, nr. 3, p. 226 și urm., și L. \ ayer, op. cit.

24 *Frescele din Sala Notarilor a Palatului Comunal din Perugia* au fost recent studiate de L. Bellosi, *La Sala dei Isotai. Marino da Perugia e un ante quem per il „problema di Assisi”* În *Per M. Cionini Visam. Scntti amici*, vol. I, 1977, P22 - 55 (frescele sunt datate 1296 - 1297 și reflecta influența ciclului frescelor din nava bisericii superioare de la Assisi).

25. *Monumentul cardinalului Acquasparta din Santa Maria în Aracoeli* este opera-cheie opoșită de susținătorii giottismului lui Cavaliim. Astfel în ultimul timp fresca a fost rediscutată ca operă autografă de către F. Bologna I *pitton angioini* cât., p. 117 - 118. Fresca (1303) reprezintă însă probabil momentul conjuncției dintre formula cavalliniană și cea giottescă. Amintim că în 1300 Giotto se afla la Roma, unde pictează „fresca jubileului din ban Giovanni în Laterano.

Fresca reprezentând Arborele lui Ieseu a făcut obiectul unor studii importante în ultime decenii, care au pus în lumină caracterul de excepție al acestei școli în cadrul giottismului. Cf. C. Brandi, *Mostra della pittura nrmnese del Trecento*, Rimini, 1935; C. Vo1 Pc - *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1960.

Picturile pe lemn atribuite lui Cavallini sunt azi, în general, puse sub semnul întrebării, chiar dacă unii cercetători continuă să susțină ipoteza activității sale de iconar; cf. F. Zeri, *Un frammento di tavola di Pietro Cavallini*, în *Diari di lavoro*, 2, Torino, 1976, p. 3 - /.

Raportul lui Cavallini cu artabizantină a fost studiat

cu atenție în ultimii ani. Cf. V Lazarev, op. cit. și *Storia della pittura bizantină*, Torino, 1967, p. 327 și urm.; G. Matthiae, *P. Cavallini* cât., p. 27 - 36.

29 *Magister Conxolus* a beneficiat, după publicarea studiului lui Busuioceanu de o atenție specială din partea specialiștilor; cf. P. loesca, *Storia dell'arte italiana, 1, 11 Medioevo*, 1^o™° 1927 F Bologna, *La pittura italiana detle origini*, Roma, 1962; G. Matthiae, *La pittura romană del Medioevo*, Roma, 196.

30. *Cavallini - Masolino - Masaccio*. Observațiile lui Busuioceanu privind invențiile de clarobscur ale lui Cavallini și caracterul lor anticipator față de pictura din Quattrocento au rămas pe deplin valabile. Ele au fost continuate și amplificate de R. Certel, op. cit., p 187 și urm. E. Sindona, *ÎI „Giudizio universale”* cât; J.G.P. Hills, *Studies in the Use of Light în Central Italian Painting. Ca vallini to Masaccio* (University Ph. D.) Londra, 1976.

31 Acest studiu este continuarea celui de-al doilea apendice al monografiei despre Cavalmi. Busuioceanu este primul autor modern care atrage atenția asupra importanței deosebite a frescelor de la S. Maria în Aracoeli în cadrul creației lui Cavallini. O nouă încercare de reconstituire a acestui ciclu a fost propusa cu multă atenție și erudiție de către L V ayer, op. cit. Autorul arată, printre altele, ca Busuioceanu se înșală atunci când îi atribuie, *ÎI”* Murători identificarea miniaturii de la Modena cu reprezentarea frescei de la Aracoeli. Aceasta miniatură reproduce probabil decorația muziva (tot de ambianță cavalliniană) a altarului din aceeași biserică

Acest studiu încearcă o reevaluare a picturii medievale anterioare „stilului nou”. Pentru epoca la care a fost conceput, el reprezintă o tentativă meritorie de narare istorica a evoluției sensibilității artistice italiene. Este vorba, fără îndoială, despre un text destinat marelui public, și care urma să facă parte dintr-o prezentare mai

largă a istoriei picturii „primitive, prezentare abandonată apoi, pe cât se pare, de către autor. Teza lui Busuioceanu, aceea a continuității ev mediu - prerenasteres prezintă o dificultate extremă. Cercetările mai recente asupra acestei perioade au abandonat în buna măsură tendința de a stabili un lanț causal neîntrerupt care să unească fenomenul artistic preromanic cu cel prerenascentist și renascentist. Ba mai mult chiar, începând cu studiul crucial al lui R. Longhi (v. bibliografia mai jos) se va insista tot mai mult asupra cezuin existente între pictura de tradiție medievală și, i nuovi lumi” din Duccento, perioada în care apar primele personalități creatoare din pictura italiană (Guido da Siena, i-o>PP° C i Marcovaldo, Cimabue, Duceio Cavallini și

— La sfârșitul secolului - Giotto). Un alt punct discutabil al eseului lui Busuioceanu este analiza exclusivă a picturii în frescă și neglijarea picturii pe lemn care, începând cu secolele XI - XII, va constitui un câmp deosebit de fertil al ideilor artistice novatoare. De asemenea, studiul se centrează asupra zonei de mijloc a Italiei, fără o investigație a altor regiuni culturale ale peninsulei (Veneția etc.). Principalele studii de referință de care dispunea Busuioceanu la acea oră, privitoare la pictura medievală italiană sau la cea bizantină în relațiile ei cu Italia, erau; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, vol. I - III, ed. II, Florența, 1886; G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile...* Paris, 1914; P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Roma, 1928; E. Sandberg-Vavilă, *La croce dipinta italiana e l'Iconografia della Passione*, Verona, 1929 (studiu contemporan cu eseul lui Busuioceanu și, probabil, neconsultat de autor); H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. II Medioevo*, Torino, 1927; R. Van Marle, *La peinture*

romaine au Moyen-Age. Son developpement du VI jusqu'à la fin du XIIIe siècle, Strasbourg, 1921; idem, *The Development*

— *Of the Italian Schools of Painting*, Haga, 1923; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I - V, Milano, 1907; J. Wilpert, *Die römische Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg, 1916 - 1917. Alte lucrări importante de sinteză au apărut după studiul lui Busuioceanu: R. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951;

Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962; L. Coletti, *I Primitivi. I. Dalí arte benedettina a Giotto*, Novarra, 1941; O. Demus, *Byzantine Art in the West*, Londra, 1970; E. T. de Wald, *Italian Painting. 1200 - 1600*, New York, 1961; E.B. Garrison Jr., *Italian Romanesque panel Painting. An Illustrated Index*, Florența, 1949; G. Kaftal, *Iconography of Saints în Țuscan Painting*, Florența, 1952; E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries* în „Dumbarton Oaks Papers”, 20 (1966), p. 27 - 48; V. Lazarev, *Proishoj -, denie italianskovo vozrozhdeniia. I. Iskustvo Protorenessansa*, Moscova, 1956; idem, *La pittura bizantină*, Torino, 1967; R. Longhi, *Giudizio sul Duccento*, în „Proporzioni”, 1948, p. 5 - 54; G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dai Vāsari ai neoclassici*, Torino, 1964; D.T. Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, Londra, 1968; M. Rotili, *Origini della pittura italiana*, Bergamo, 1963; J. White, *Art and Architecture in Italy, 1250 - 1400*, Middlesex, 1966.

Busuioceanu dispunea la acea oră de studiul lui W. de Grlineisen, *Sainte Marie Antique*, Roma, 1911. Monografia recentă cea mai completă este cea semnată de P. Romanelli - P. Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Roma, 1964.

Busuioceanu putuse consulta următoarele studii asupra frescelor de la San Clemente: J. Mulloly, *St.*

Clement Pope and Martyr and his Basilica în Rome, Roma, 1869; G.B. De Rossi, *I monumenti scoperti sotto la Basilica di S. Clemente*, în „Buletino di Archeologia Cristiana, 5J 1870; L. Noian, *The Basilica of*

S. Clemente în Rome, Roma, 1910; J. Wilpert, op. cit. Studiile recente cele mai însemnate sunt: E.B. Garrison Jr., *Revision and amendment of the historical evidence for dating the S. Clemente frescoes* în *Studies in the-History of Mediaeval italian Painting*, I, Florența, 1953; C.F. Guglielmi, *Roma - S. Clemente*, Bologna, 1966.

Autorul dispunea deja de o bibliografie importantă privitoare la frescele de la Sant'Angelo în Formis: D. Salazaro, *Gli affreschi di S. Angelo în Formis*, Napoli, 1868 și 1870; F.X. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo în Formis*, în „Jahrbuch d. preuss. Kunstsamr, 1893, p. 3 - 22 și 84 - 100; P. Parente, *La Basilica di S. Angelo în Formis*, Capua, 1912. La acestea se adaugă o atenție specială față de acest monument de excepție reflectată în studiile de sinteză citate în bibliografia generală la nota 32 Studiile recente sunt: J. Wettstein, *Sant' Angelo în Formis et la peinture medievale en Campagnie*, Geneva, 1960; O. Morisani, *Gli affreschi di Sant' Angelo în Formis*, Napoli, 1962; R. Causa, *Şant' Angelo în Formis*, Milano, 1963.

Pentru frescele de la Sant'Urbano alia

Caffarella a se vedea studiul și notele relative la p. 237 - 280.

A se vedea nota 34.

Pentru frescele din atriu bazilicii S. Lorenzo a se vedea G. Matthiae, *Pittura Romană del Medioevo*, Roma, 1966.

Pentru „Magister Conxolus” a se vedea nota 2 de la p. 357 a studiului închinat lui Cavallini.

Autorul se referă probabil la următoarele studii: G. Millet, *L'I conographie de l'Evangelie cât*; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1925; E. Brehier, *Une nouvelle theorie de*

l'histoire de l'art byzantin, în „Journal des savants”, 1914, p. 26 – 37 și 105 – 141.

A. Springer, *Die mittelalterliche Kunst in Palermo*, Bonn, 1886; idem, *Die deutsche Kunst im X Jahrh.*, în „Westdeutsche Zeitschrift für Gesch. der Kunst”, III, 1884, p. 221 și urm.; Viige, *Eine deutsche Malerschule und die Wende des ersten Jahrtausends*, în „Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im X u. XI Jahrh.”, Trier, 1891, p. 44 și urm.; F.X. Kraus, op. cit.; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904 și Roma, 1905.

Cele mai importante studii dedicate „mileniului” sunt cu mult posterioare eseului lui Busuioceanu: H. Focillon, *L'An Mii*, Paris, 1952 și G. Duby, *L'An Mii*, Paris, 1970.

Studiul lui Busuioceanu asupra lui Daniele da Volterra și-a câștigat locul meritat atât în cadrul exegezelor dedicate artistului (cf. M.L. Mez, *Daniele da Volterra*, Volterra, 1935), cât și în cadrul studiilor general despre Manierism (cf. G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma-Dresda, 1961), sau în cel al cercetărilor iconografice (cf. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*. II, Paris, 1957) Pentru problemele Manierismului, văzut ca fenomen de criză a Renașterii, vezi în mod special A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance and der modernen Kunst*, München, 1964.

Vezi S.H. Levie, *Daniele da Volterra e Tintoretto*, în „Arte Veneta”, 1954, p. 168 și urm.

Afinitățile între Daniele da Volterra și Barocci analizate de Busuioceanu capătă azi o nouă evidență, în urma studiilor recente asupra lui Federico Barocci (H. Olsen, *Federico Barocci. A Critical Study in Italian Cinquecento Painting*, Stockholm, 1958; A. Emiliani, G. Bertelă, *Mostra di Federico Barocci*, Bologna, 1975.

Dintre cele nouă opere de El Greco studiate de Busuioceanu, trei se află azi la Muzeul de Artă al R.S.R.: *Închinarea păstorilor*, *Martiriul sfântului Mauriciu* și

Logodna Fecioarei. Celelalte șase au părăsit țara odată cu familia regală, locul lor de păstrare actual nefiindu-ne cunoscut. Busuioceanu a reluat prezentarea lucrărilor lui El Greco în partea a II-a a Catalogului picturilor din colecția regală, volum rămas inedit. Textul catalogului prezintă diferențe minime față de cel prezent. Bibliografia este adusă la zi (1938). După această dată lucrările de specialitate vor repeta în general informațiile cuprinse în lucrările lui Busuioceanu. Locul de păstrare al picturilor este indicat în continuare a fi cel din 1938 (Sinaia, București), literatura mondială consacându-le ca atare, în notele care urmează vom cita doar titlurile bibliografice ulterioare studiului de față, cuprinse și în catalogul inedit păstrat în arhiva familiei, și care se referă direct la lucrările respective ale lui El Greco, pe atunci consultabile încă în colecția regală.

Cf. și Raymond Escholier, *Greco*, Paris, p. 2; L. Goldscheider, *El Greco*, Londra, pl. 77 - 78 (în culori).

Cf. și A. Heppner, *Greco-Tentoonstelling te Parijs*, în „Haandblad voor beeldende Kunsten”, oct. 1937, p. 298; L. Goldscheider, op. cit., pl. 80.

Cf. și J. Babelon, *Greco*, în „Gazette des Beaux-Arts”, mai iunie, 1937, p. 301 - 302; A. Heppner, op. cit., p. 296 și 298; R. Escholier, op. cit., p. 111 - 113; *Exhibition of 17-th Century Art în Europe. Catalogue*, Royal Academy of Arts, Londra 1938, nr. 225, p. 96 - 97; *An illustrated Souvenir of the exhibition of 17-th Century Art în Europe*, Royal Academy of Arts, Londra 1938, p. 66; Ellis IC. Waterhouse, *Seventeenth-Century Art în Europe at Burlington House*, în „The Burlington Magazine”, ian., 1938, p. 3; H. Granville Fell, *Seventeenth-Century Paintings at the Royal Academy of Arts*, în „The Connoisseur”, febr.

p. 60; L. Goldscheider, op. cit., p. 23 - 24 și pl. 93 - 94.

Actualul loc de păstrare este Galleria Nazionale

d'Arte Antica (Palazzo Barberini), Roma.

Cf. și R. Escholier, *op. cit.*... p. 93 și 99...

Cf. și L. Goldscheider, *op. cit.*, pl. 147 - 148.

Cf. și R. Escholier, *op. cit.*, p. 123.

Pentru această lucrare (ca și pentru *închinarea păstorilor* și *Logodna Fecioarei*) a se vedea fișa la zi în Stela Russu, *Catalogul Galeriei de artă universală*. II, *Pictura spaniolă*, București, 1974, p. 8 - 10.

Cf. și A. Heppner, *op. cit.*, p. 298 - 299; R. Escholier, *op. cit.*, p. 71 și 74; L. Goldscheider, *op. cit.*, p. 26 și pl. 2050.

Cf. și R. Escholier, *op. cit.*, p. 131 și 133; L. Goldscheider, *op. cit.*, p. 15 și pl. 238 (în culori), 240, 241. Această pictură, așa cum subliniază Busuioceanu, are o însemnătate aparte în cadrul operei lui El Greco. Ca atare, ea este adesea reprodusă în lucrările monografice sau în cele cu un caracter general (vezi de pildă. A. Hauser, II *Manierismo*, Torino, 1964 pl. 305.

Prezentul text a fost prilejuit de prima călătorie în Spania a autorului în 1932. El marchează o dată importantă în activitatea lui Busuioceanu, care era pe cale să devină unul dintre principalii exegeți ai lui El Greco (cf. *Les tableaux du Greco dans la collection Royale de Roumanie*, în „Gazette des Beaux-Arts”, 1934.

P1 - 23; lucrarea cu același titlu apărută la Bruxelles-Paris, 1937; *El Greco în colecția regală*, în „Gândirea”, XVI, 6, 1937; textul catalogului Expoziției El Greco de la Paris, 1937).

Pictorul italian Massimo Campigli (1885 - 1960), căsătorit cu artista română Magdalena.

Rădulescu, deschide în 1935 o expoziție personală la librăria Hasefer din București. Cu această ocazie, o mare parte din lucrările expuse vor trece în colecțiile amatorilor de artă români țazi la Muzeul de Artă al R.S.R., la Muzeul Colecțiilor de Artă - colecția Zambaccian - și în alte

colecții particulare).

„Salonul celor unsprezece” reprezintă o manifestare de avangardă a artei spaniole, organizată anual de „Academia celor unsprezece”, numită și „Academia Brève de critică de artă” din Madrid, patronată de marele filosof și scriitor Eugenio d’Ors. Cronica închinată salonului din 1950, an în care Ai. Busuioceanu devine membru al acestei academii, este un text semnificativ în cadrul exegezei plastice a autorului. Apropierea de pictura contemporană coincide cu o metamorfoză a limbajului critic și a criteriilor de valoare. Textul este semnificativ și prin locul final pe care-l ocupă în această carieră exegetică, al cărei debut fusese așezat sub zodia picturii „primitive” și a studiilor de erudiție filologică. O mențiune specială merită aici decantarea precisă a valorilor pe care o operează criticul. Din ambianța expoziției dominată de nume deja celebre înainte de cel de al doilea război mondial (Dalí, Miro), Busuioceanu indică cu siguranță noile promisiuni ale picturii spaniole și europene: rândurile dedicate lui Antonio Tapies au fost pe deplin confirmate de cariera strălucită a acestui pictor.

G0. În 1937 Gh. Petrașcu participă alături de alți artiști români la Expoziția internațională de la Paris (v. lista celor 12 lucrări și alte amănunte în Irina Fortunescu, *Expozițiile lui Petrașcu*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, t. 20, 1973, n. 1, p. 143 - 158). Busuioceanu este organizatorul expoziției și tot el reușește să stârnească interesul lui Lionello Venturi (1885 - 1961), concretizat în articolul criticului italian din „Gândirea”, mai 1938, căruia prezentul portret schițat de Busuioceanu îi servea ca preambul. Textul lui Venturi va fi retipărit ca prefață la catalogul expoziției lui Petrașcu din 1940 de la sala Dalles.

GI. Lucrarea lui Mircea Eliade intitulată *Le mythe de l’Elevnel vetour* apare în primăvara lui 1949 (ediția a II-a revăzută și adăugită, Paris, Gallimard, 1969).

Sumar

Notă asupra ediției 5

Evocare de Ion Frunzeti 7

ARTĂ ROMÂNEASCĂ

*Studii, monografii, eseuri despre arta românească
veche și modernă*

Andreescu (1936) 29

Iser (1930) 52

Icoanele vechi românești (1929) 56

Gravura românească veche după un album recent
(1929) 59

Dizertații iconografice: 63

Reprezentarea „Nativității” în vechea artă creștină și
în pictura românească (1938) Reprezentarea Botezului în
vechea artă creștină și în pictura românească (1932)
Reprezentarea Patimilor și a învierii în vechea artă
creștină și în pictura românească (1928)

Un pictor italian în București la sfârșitul secolului al
XVIII-lea (1930) 73

Artă românească modernă (1933) 76

Un artist-cetățean: Ion Negulici (1934) 79

Expoziția Grigorescu de la Clubul Tinerimii (1938) 80

Euchian (1939) 83

N. Vermont (1936) 85

A. Baltazar (1936) 86

George Petrașcu (1946) 87

De la Grigorescu la pictorii Balcicului (1938) 89

*Cronica vieții artistice românești dintre cele două
războaie (1922 - 1941: Cronici de expoziție; discuții în
jurul unor probleme, ale culturii artistice)*

Expoziția pictorului Băeșu. Un nou sculptor: I.
Schmidt (1922) 93

Expoziția retrospectivă a Ateneului Român. Preambul
necesar (1928) 94

Expoziția Delavrancea-Dona (1928) 96

„Grupul celor patru” (1929) 96
 Congresul internațional al artelor populare (1928).
 Muzeul de artă națională (1928)... 100
 Arta românească în Olanda (1930) 102
 Arhitectura românească de azi (1930) 109
 Grupul „Arta nouă” (1932) 114
 Tradiționalism și avangardă: Expozițiile Theodorescu-
 Sion și Marcel Iancu (19 j2) ... 116
 Expozițiile săptămânii. La Teatrul Ventura: David,
 Avachian, Șt. Constantinescu, Țățâna
 Căpitănescu (1932)
 Expoziția „Grupul nostru” (1932) 119
 Arta românească în 1932 (1933) 122
 Expozițiile din luna martie (1934) 125
 Salonul Oficial. Expoziția Han-șirato-Tonitza și R.
 Iosif (1934) 128
 Elena Popea (1934) *32
 Schweitzer-Cumpăna (1935) 133
 Iser (1935) 135
 Expoziții bucureștene în ianuarie (1935) 137
 Theodorescu-Sion (1935) 141
 Georg Losvendal (1935) 143
 Monumente (1935) 144
 Cronica plastică 1935 (1936) 146
 Petrașcu (1936) 149
 Artele românești la Expoziția Internațională de la
 Paris din 1937 (1936) 151
 N. Dărăscu (1936) 151
 Pictura și sculptura românească la Expoziția
 Internațională de la Paris (1937). 156
 Expoziții în luna februarie (1938) 159
 Grigorescu: O expoziție care trebuie închisă (1938)
 163
 Expoziții: Kimon Loghi, Adina P. Moscu, R. Iosif,
 Maria 33 rateș Pillat, Céline Emili an

(1938) 1°°

Marius Bunescu (1938) 168

Salonul Oficial și alte expoziții (1938) 171

Cronica artei pe 1938 (1939) 173

Asociația „Arta” (1939) 175

Expoziții: Rodica Maniu, Bîlțiu-Dăncuș, Claudia Milian (1939) 1/7

Expoziții: Milita Pătrașcu, Miitzner, Bacalu, Ciucurencu (1939) 179

Urbanism și arhitectură. N. Grant, Micaela Eleutheriade (1939) 181

Expoziția „Tinerimea Artistică” 1941 (1941) 183

Ion Jalea (1941) 185

Adam. Bălțatu (1941) 186

Figuri românești din istoria și estetica artelor plastice

188

Odobescu arheolog și istoric de artă (1934)

Dl. N. Iorga istoric al artei românești (1931)

George Balș (1934)

Dogmatism și relativism estetic. [Despre estetica lui Tudor \ ianu] (1935;

Alegenor. [Dimensiunea estetică a gândirii lui V. Pârvan] (1927) 208

912

Note și comentarii de Theodor Enescu”.

ARTĂ UNIVERSALĂ

Contribuții la studiul picturii italiene prerenascentiste - Un ciclu de fresce din secolul al XI-lea: San Urbano alia Caffarella (192, 4) - 37

Pietro Cavallini și pictura romană în secolele XIII și XIV (1925)

O miniatură inedită din secolul al XIII-lea reprezentând o operă pierdută a lui Pietro Cavallini (1929)

Pictura italiană înainte de Cimabue (1929)

Studii, cronici și reflecții despre aria universală

Daniele da Volterra și istoria unei teme picturale
(1932) 377

Tablourile lui El Greco din colecția regală a României
(1934) 385

Toledo - El Greco (1935) 395

Expoziția japoneză de la Muzeul Toma Stelian (1932)
399

Massimo Campigli (1932) 400

Portretul francez în desen și gravură (1938) 401

Conchistadorii lui Vázquez Díaz (1949 - 1950) 403

Salonul celor unsprezece, sau Eugenio și demonul
său (1950) 408

Lionello Venturi (1938) 413

Reflecții despre artă, obiect, artist (1949) 415

Artă fără timp și spațiu (1949) 418

Note și comentarii de Victor Ieronim Stoichiță *Indice
de nume*

1 C.I. Stăncescu, *Ioan Andreescu*, „*Ut. și Arta
română*”, 1899, nr. 5 - 7 p. 411 - 417.

6 *Exposition d'art roumain moderne*, *k* l'occasion de
la XXVII-e Conference de l'Union inter parlementaire,
Bucarest octobre 1931.

de națiune română; de religie ortodoxă; născut în
București; corespondent: Andrei Dobrescu (numele
tatălui); locuința (la data înscrierii, în 1863): în mahalaua
Crucea de piatra str. Dudesci nr. 40”. Pentru 1867 - 1868,
când școlarul era în clasa a IV-a, se indica locuința în
mahalaua Cărmidarii de jos, str. Plugarilor nr. 15 8. N-am
putut verifica data nașterii prin chiar actul de naștere al
artistului, căci la Arhivele Statului n-am găsit acest act.
Dar e probabil că certificatul de studii menționează data
cea exactă, înscrierea la școală trebuind să se facă pe baza
actului de naștere. Articolul lui Stăncescu, care constituie
de altfel izvorul principal de informații asupra lui

Andreescu, mai conține unele erori, pe care va trebui să le îndreptăm la locul lor. Întrucât privește biografia lui Andreescu, trebuie să adaug ca unele lămuriri le datorez și d-nei arh. Sp. Haret, nepoată a artistului, căreia îi aduc aci mulțumirile mele...

1 După informațiile date de Stăncescu și după indicații de cataloage, se pot cunoaște numele celor dintâi colecționari, proprietari ai tablourilor lui Andreescu: Dr. Davilla, dr. Kalinderu, arh. Maimarol, Scarlat Jarca, C. Ștefănescu, ing. G. Cerkez, N. Cerkez, dr. Paul Petrim, Eus. Stătescu, Sp. Dendrino, Xake Ionescu, I. Villacros, Procopie Dumitrescu Iredescu, Zădăriceanu, I. Crățunescu, I. Paraschivescu, Mincov, Pancu (Buzău), Demetria-d (Buzău) ș.a.

V Cât privește pictorii în viață, se împiedicat
Curentul, Buc., I nr. 9, 19 ianuarie 1928 Gândirea, Buc., IX nr. 3, martie 1929, p. 107 - 109

Gândirea, Cluj, XI nr. 6 - 8, iunie 1931, p. 279 - 285.
Notele din subsol aparțin autorului.

1 *L'art populaire en Roumanie, p. XIII.*

1 *Ideile în istoria universală (1900)*

Gândirea, Cluj, XIII nr. 7, noiembrie 1934, p. 301

11. Dat fiind că Andreescu - după ce a absolvit în 1868 gimnaziul Lazăr - a urmat o a cincea clasă la colegiul Sf. Sava, înscrierea sa la Școala de bele-arte nu putea să fi avut loc

1 *Vita S. Urbani Papae et Martyris*, în A. Bosius: *Historia passionis B. Caeciliae Virginis etc*, Roma, 1600, p. 27 - 40. G.B. de Rossi: *Roma sotterranea cristiana*, Roma 1867, vol. I.

'52 - 54 și 151 - 152. Dom. Gueranger: *Sainte Cecile et la société romaine aux deux premiers siècles*, Paris, 1879, p. 331 - 332 și 407 - 409. Fioravante-Martinelli în: *Roma ex ethnicasacra*, Roma, 1653, p. 320, redă chiar tradiția creștină de care se leagă monumentul: „Huiusmodi

fabricam esse illam, quam supra corpora SS. Urbani, aliorumque Martyrum. fecisse B. Armeniam, seu Marmeniam acta martyrum testantur ex pluribus potest argui, adăugind însă „șed hâc non est locus veritatem indagandi”.

I *Cod Barb lat 4402: Forma della chiesa profanata di S. Urbano Papa primo, posta nel*

Cod Barb lat 4408. Dimensiuni: lat. o, 28 X înalț. O, 42. Conține copii ale picturilor. I din exteriorul spitalului S. Giov. Laterano, 2 – de la S. Giacomo al Coliseo, și 3 < io % TTrhano alia Caffarella (pl. LI-LXVI). Despre acestea și despre alte copii din *fe A l - r* – hprini He la Vatican vezi: E. Müntz: *Les sources de l'archeol. chret. dans les bibi. teRotJ de Florence et de MUan*, în „Melanges d'arch. et d'hist”. (École fr. de Rome) 1888.

DAgincourt: *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti* (trad. Stefano Ticozzi), Prato, 18261828 vol. IV, p. 325 – 326, pl. 94 – 95.

7 C F Rumohr *Italienische Forschungen*, Berlin 182/, 1, p. z/... iaern

8 j! Burckhardt: *Der Cicerone*. Seemann, Leipzig 1910, Voi. II, p. 63 ed. I-a din.

9 C. Schnasse: *Geschichte der Bild. Künste im %Mittelalter*, Düsseldorf, 1871, II, p. 707.

1 G.B. Cavalcaselle și Crowe: *Storia della pittura în Italia dai sec. Îl al sec. XVI*, Florența, 1866, I, p. 89 – 91. Cu unele modificări, și în ed. engleză și germană. În ediția Douglas, Voi. 1, p. 50 – 52.

1 Câteva observații stilistice interesante, dar sumare, asupra acestor fresce se găsesc și în lucrarea recentă a lui Raymond Van Marle: *La peinture romaine au moyen-âge, son developpement du 6-eme jusqu'à la fin du 13-eme siècle*, Strasburg, Heitz, 1921 p. 118, 133 134,.

146 – 148. Autorul vede în frescele de la Caffarella, ca în toată pictura romană din secolul al XI-lea, mai cu

seamă influența școlii de pictură ottoniene. De altfel, toată cartea păcătuiește prin exagerarea acestei influențe pe care, începând din secolul al IX-lea, autorul o găsește aproape pretutindeni la Roma.

1 Wilpert, op. cit., II, fig. 485 – 486. Unul din aceste fragmente reprezintă însă o scenă din viața sfintei Cecilia.

Stammt also vvie die Fresken der Oberkirche aus dexn

1 Wilpert, *loc. cât*, vol. IV, pl. 191/2, 228/2, 224, 225/1.

2 *Ibid.* pl. 229/2, 227/2, 224.

3 *Ibid.* pl. 229/2.

4 Grüneisen: *Études comparatives. Le portrait.* Roma, 1911, p 97 fig 113 – 116

În culori a Mons. Wilpert, pl. 229/1.

5 Cea mai veche Reprezentare cunoscută este în mozaicul lui Sixt al III-lea (sec. V) la S. Maria Maggiore. Vezi Wilpert, pl. 52 – 53.

6 G. Millet explică gestul Mariei cu mâna dreaptă prin iconografia siriană. Era un gest pe care pictorii orientali îl foloseau de obicei în tablourile unde Maria era reprezentată stând în picioare, dar pentru variație, i-l atribuiau adesea și când era așezată, așa că se întâlnește, de pildă, în Bunăvestirea din Evangheliarul de la Rabula, sau în unele picturi capadociene. De la sirieni l-ar fi luat mai târziu și pictorii occidentali. El poate fi văzut, la Roma, pe cutia de argint a crucii de email care se păstrează la Sancta Sanctorum, din timpul lui Pasquale I (817 – 824); din sec. al X-lea, pe un inel de la British Museum (Dalton, *Caialogue*, nr. 121, pl. 4). G. Millet: *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIVE, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos.* Paris, 1916. Bibi. des écoles fr. d'Athenes et de Rome, fasc. 109, p. 80.

1 Gruneisen îl observă pentru prima oară în secolul

al VI-lea, în domul de la Parenzo din Istria, apoi din același secol, la S. Maria Antiqua; op. cit. p. 74.

1 *Loc. cât.*, cap. XVIII - XX; p. 33 și urm.

1 Matei, 2, 13 - 14.

3 Grüneisen, op. cit., p. 138.

1 Matei, 27, 11 - 31. Marcu, 13, 1 - 20. Luca, 23, 1 - 25. Ioan, 18, 28 - 34; 19, 1 - 16.

7 Luca, 23, 1 - 12.

I Visconti citind greșit Calpurnia acest nume, a clădit pe el o întreagă ipoteză în jurul străvechii familiei romane, despre care credea ca consacrase creștinismului în antichitate acest

4 Wilpert, p. 849.

2 La S. Angelo în Formis scena aceasta e atât de asemănătoare cu cea de la Caffarella, încât par să fie una copia celeilalte. Diferă doar prin forma mormântului, care la S. Angelo este un baldachin. Kraus, pl. 3.

26. Scenă de martiriu (fig. 16). Încă o scenă pe care n-am putut-o identifica și pare să reprezinte doi ecleziaști duși la martiriu. Amândoi sunt tineri (copia Barberini îi arată însă bătrâni, cu barbă), rași și cu tonsură. Au veșminte eclezias-Eoma, 1882. Comentarii fundamentale asupra acestor fapte în G.B. de xiossi: *Roma sotterranea christiana*, Roma, 1867, Voi. II, p. 113 și urm. O biografie erudită a sfintei Cecilia a publicat Dom. Gueranger: *Sainte Cecile et la société romaine aux deux premiers siècles*, Paris, 1873, și Martin: *Die hl. Căcilia, ein Glorienbild a. d. zweiten Jahrh.*, Mainz, 1878. În sfârșit, studii asupra iconografiei acestor doi sfinți se găsesc în Bărbier de Montault, loc. cit., și Wilpert, op. cit., p. 981 și urm.

1 Bosius, p. 4 - 5.

3 I8E1, BPert4 aux: *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904, p. 89 și urm. Id. *Rome*, II, Paris.

1905, p. 55.

4 Îi. Van Marle, op. cit.

— 5 G. Millet, op. cit. R. Van Marle, op. cit., p. 89 90.

1 îmi fac o plăcută datorie exprimându-mi aici toată gratitudinea față de ilustrul profesor Vasile Pârvan, directorul Școlii Române din Roma, care mi-a dat un numai posibilitatea de a face acest studiu, dar și pe aceea de a-l publica într-o formă care nu lasă nimic de dorit. Țin totodată să exprim mulțumiri ilustrului profesor Adolfo Venturi, căruia îi datorez unele sugestii utilizate în acest studiu; profesorului A. Muñoz, pentru amabila îngăduință de a vizita frescele de la S. Cecilia în Trastevere, precum și administrației casei Doria Pamfili, pentru îngăduința de a fotografia frescele de la S. Maria în Cappella.

1 Văsari, op. cit., vol. I, p. 450 și 626...". - 5 D'Agincourt: *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, Prato, MDCCC, XX\ II, vol. I\, p.

390 - 394 și voi. VI, p. 385 - 386... T".

1 F. Hermanin: *Gli affreschi di Pietro Cavallini*, cât. p. 135

1 R. Van Marle: I-a *scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, în „*Bollettino d'Arte*”, 1921, p. 249 - 250. Trebuie să mai cităm aici un studiu asupra lui Cavallini, publicat de St. Lothrop în „*Mcmoirs of the American School in Rome*”, II, 1918, p. 85 și urm., care însă, rezumând ceea ce se cunoștea până atunci despre Cavallini, nu conține o nouă interpretare a pictorului roman.

I-i i 3 e ATaria Mae-iore A 48. G. Ferri: *Un docuniento su Pietro Cavallini*, în *Nozze*

— J. Strzygowski: *Cimabue und J'S Sanctorum*, în *Necrologi e Ubri affini*

3 P Eeidi *Liber Anmversanorum i> °C. balvatons să o. ou, e, tr™.*, igns *della Provincia romană* (Istituto storico italiano. Fonti per la storia d'Italia), Roma, 1908, vol. I, p326.

1 După ce terminasem acest studiu, a apărut în revista „Roma” un articol al lui Emilio la vagnino despre

Pietro Cavallini, unde găsesc transcrierea unei note pe care un Giovanni Cavallini, fiul lui Pietro Cavallini, o adăuga pe marginea unui codice aflat astăzi la Biblioteca Yaticană. O transcriu pentru că folosește la lămurirea dezbaterii de mai sus: „Huic commemoro Petrum de Cerronibus qui centum annorum numero vitam egit; qui nullo unquam frigore caput vestimento cooperuit, qui fuit et pater meus idest mei Joannis Caballini domine papae sciptoris”. Nu mai este deci nicio îndoială că acel *Petms de Cerronibus* de la S. Maria Maggiore este chiar Pietro Cavallini. Nota lui Giovanni Cavallini, diac al papei și autor al unei erudite

„Polistoria”, precizează și vârsta neobișnuită la care a murit Pietro Cavallini. Documentele, vom vedea, nu ne îngăduie să o controlăm. Ar putea fi exagerată; în orice caz este probabil, după cum se poate vedea și din Văsari, că Pietro Cavallini a murit foarte bătrân. Vezi Em. Lavagnino: *Pietro Cavallini*, în „Roma”, 1925, nr. 7, p. 306.

2 F. Hermanin: *Cavallini*, în *Alig. Lexihon*, vol. VI, p. 222.

1 Cupolele din capul navelor mici fuseseră construite mai de mult de cardinalul d’Estouteville. Vezi A. Valentini: *La Patriarcale Basilica Liberiana illustraia*, Roma, 1839, p. 4. Bolta cu care se termină nava centrală a fost făcută în 1599 de card. Domenico Pinelli. Vezi de Angelis: *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe a Liberio Papa usque ad Paulum V.P.M. descriptio et delineatio*, Roma, 1621, p. 94.

1 Nu împărtășesc opinia lui Muñoz și a lui Wilpert, care cred posibil ca primele pictuii cunoscute ale lui Cavallini să fie frescele de la Capela Sancta Sanctorum, din vremea papei Niccolò al IV-lea. Nu văd în ele nimic mai mult decât ceva din caracterele școlii romane, dar nicio urmă care să le poată atribui mâinii lui Cavallini.

1 *Ibid.* fila 83 - 128, A. c. 87: „Istorii 21 în primul șir de la intrare pe mâna stângă”, și cu creionul: „primul șir

de istorii înspre Fecioară". A c. 108: „Istorii 21 în al doilea șir deasupra papilor, de la intrare pe mina stângă". În total, tot patruzeci și două de scene și din Noul Testament, rânduite de asemenea câte 21 pe fiecare șir.

4 Ciclul integral cuprinde următoarele scene: Facerea cerului și a pământului; Facerea lui Adam; Facerea Evei; Păcatul; Adam și Eva în fața lui Dumnezeu după păcat; Judecata lor; Izgonirea din rai; Heruvimul paznic al raiului; Adam și Eva după izgonire; Holocaustul fiilor lui Adam; Fărădelegea lui Cain; Blestemul lui Cain; Vestirea potopului; Construirea arcei; Intrarea în arcă; Avraam și cei trei îngeri; Avraam pleacă să-i jertfească pe Isaac; Jertfa; Isaac îl binecuvântează pe Iacob; Visul lui Iacob; Visul lui Iosif; Iosif povestind visul; Iosif în vizită la frații săi; Iosif aruncat în fântână; Iosif este vândut ismailiților; Iosif și nevasta lui Putifar; Iosif în temniță; Visul lui Faraon; Deslușirea visului; Chemarea lui Moise; Toiagul lui Moise se prefăce în șarpe; Întâlnirea lui Moise cu Aaron; Transformarea toiagelor în șerpi; Cele zece plăgi.

2 Cât privește picturile capitolului de la S. Paolo, despre care ne vorbește Ghiberti și care se pare că existau încă în secolul al XVII-lea, de vreme ce Torrigio le trece în adnotățiile sale pe exemplarul lui Ugonio de la Vatican, astăzi nu mai există, și nici copii după ele. Despre mo

6 *Cod. Barb. lat. 2733*. Vezi și E. Müntz: *Ricerche intorno ai lavori archeologici di G. Gritnaldi*, în „Bibi. des Écoles françaises de Rome et d'Athènes", 1877, p. 265 și urm. Alte desene cu interiorul bazilicii înaintea demolării, în X. Aflarano, *Cod. Vat. lat. 9904 și 9905*. P.N. Ferri: *Disegni e stampe del sec. XVI riguardanti la Basilica di S. Pietro în Roma. Raccolta della R. Galleria degli Uffizi*, în „Rassegna d'Arte", 1904, p. 91 – 94 și fresca cunoscută din Grotele Vaticanului.

1 J. Strzygowski, op. cit. p. 178. Vezi și P. d'Achiardi:

Gli affreschi di S. Pietro a Grado presso

Pisa, o quelli già assistenti nel portico della Bas. Vaticana, în „Atti del Congresso internazionale di scienze storiche”, Roma, 1 – 9 apr. 1903, vol. VIII, p. 193 – 285. P. d’Achiardi nu respinge ideea lui Strzygowski că picturile din porticul de la S. Pietro ar putea fi de Cavallini, deși nu găsește destule dovezi...

4 Venturi: *Storia*, V, p. 131.

1 Crowe și Cavalcaselle: *Storia della pittura italiana*, Florența, 1886, p. 325 și urm.

1 *Evangelia apocrypha*, Ed. Tischendorf, Lipsiae, 1876, cap. XVIII, p. 3 j.

3 Al. Busuioceanu: *Un ciclo di affreschi del sec. XI: S. Urbano alia Caffarella*, în „Ephemons

Dacoromâna”, Roma, 1924, Voi. II, p. 17.

1 Venturi: *Storia*, V, p. 14 Își urm.

6 Copii în acuarelă după acest mozaic în *Cod. Barb. lat. 4404*, fila 1 – 8, în *Cod. Vai. lat. 5408*, fila 15 (incomplet), și într-un codice păstrat în palatul regal de la Windsor – aceasta din urmă citată de de Rossi, loc. cit.

1 Vāsari, op. cit., p. 537.

fi D’Agincourt, op. cit., vol. VI, p. 386, pl. CXXV, No. 5 și 6.

1 *Cod. Barb. lat. 4404: Mozaichi e pitture della basilica di S. Maria în Trastevere copiate fedelmente da Antonio Ecclisi, l’anno 1640*, fila 11 – 12 și 30 – 34.

1 F. Martinelli: *Roma ricercata nel suo sìto*, p. 18 – 19.

Mancini, loc. cit., p. 62.

1 Care era logica acestui mod de a folosi în pictură luminile și umbrele, o arata cartea lui Cenmni, care oglindește întreaga tehnică picturală din Trecento, deci și pe a lui Cavallini, unul din creatorii acestei tehnici. Pictorul trebuia să distribuie lumina pe tablou exact în același fel cum cădea ea în realitate de la ferestrele

interiorului în care lucra. Pictura lui nu era concepută. independent, cu o logică a luminilor și a umbrelor determinată de voința pictorului, ci legată de întreaga ambianță, ea trebuia să respecte condițiile de luminozitate ale aceluia interior: „Dacă cumva ți se întâmplă când desenezi, sau zugrăvești în capele, ori pictezi în alte locuri neprielnice, unde nu. poți avea lumina în partea ta sau cum ți-ar trebui, continuă să dai relief figurilor tale sau desenului tău *după rânduiala ferestrelor pe care le ai în acele locuri, care au să-ți dea lumină*. Și astfel, urmărind lumina din orice parte ar veni, dă relieful și umbrele după temeiul de mai sus. Iar dacă s-ar întâmpla să vină ori să cadă din față, sau chiar „în maestă”, de asemenea pune relieful tău luminos ori întunecat după temeiul de mai sus. Iar dacă lumina ar spori cu o fereastră care ar fi mai mare decât altele din acele locuri, urmărește mereu cea mai bună lumină și caută cu rațiunea cuvenită să o pricepi și să o urmezi, pentru că, neținând seama de aceasta, lucrarea ta nu va avea niciun relief și va i-esi un lucru simplu și fără meșteșug. (*Îl libro dell'arte o Trattato della pittua*, de Cennino Cennini, Ed. Gaetano e Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1859, Cap. IX.) Excelent principiu, care avea să fie atât de fecund în noua pictură și pe care vechii maestri fideli bizantinismului nu-l cunoșteau. Cavallini este primul care îl aplică și, poate nu mă înșel, *care îl inventează* Țudecata de Apoi de la S. Cecilia, cu acea progresie luminoasă de la centru spre periferie, urmând logica ferestrelor laterale din nava bisericii, este primul exemplu pe deplin consecvent al acestui principiu.

1 Ugonio: *Historia delle stazioni*, p. 131.

1 Mancini, loc. cit.

6 Venturi; *Storia*, vol. V, p. 151.

1. E. Bertaux: *Gli affreschi din Santa Maria di Donna Regina. Nuovi appunti*, în „Napoli nobilissima”, vol. XV (1906), p. 129 – 133.

1 Observație făcută pe drept și de Raymond Van Marle, care, vorbind despre aceste interioare cu secțiuni ce închipuie uneori simultan chiar mai multe camere, realizate prin procedee perspectivi ce neîntâlnite în vechile picturi ale lui Cavallini, nu poate să nu amintească frescele de la Assisi. R. Van Marle, *La peinture romaine*, p. 244.

1 E. Bertaux: *Santa Maria di Donna Regina*, p. 10 - 13.

s *Cod. Barb. lat. 4875: Vita di Pietro Ștefănesci, sentta da Sebastiano I anim nel 1642.*

6 De Nicola, în „Archivio della Soc. romană della storia patria, 1908.

1 G. Cristofani: *La mostra d'antica avte umbra a Perugia*”, *L'Arte*”, 1907, p. 286 - 288*

6 Hermanin: *Îl maestro romano di Giotto*, p. 159.

1 Venturi: *Storia*, p. 167.

6 Aceeași influență cavalliniană, trecută însă prin penelul stângaci al unui pictor rustic, a fost recunoscută de Van Marle într-o altă frescă, de asemenea deteriorată, din capela cimitirului din Poggio Mineto în Sabina. Descrierea în op. cit. p. 245. Mi se pare însă cu totul arbitrară observația lui Van Marle, care atribuie caractere cavalliniene și picturilor ce acopereau altă dată spitalul de la S. Giovanni în Laterano și biserica S. Giacomo de la Coliseu. Copiile aflate actualmente la Vatican (*Cod. Barb. 4408*), executate poate foarte aproximativ pe vremea cardinalului Barberini, nu pot dovedi nimic în această privință, și cu atât mai puțin observația lui Van Marle, care vede în ele caracterele școlii cavalliniene din Neapole, sau ale primelor opere de Giotto. Van Marle, op. cit. p. 240 - 241.

1 A. Venturi în „*L'Arte*”, p. 122 și urm., și *Storia*, V, loc. cit.

1 Vezi conturile publicate de Kirsch: *Der Rilckehr der Paepste Urban V und Gregor XI von Avignon nach Rom*,

Padeborn, Schoeningh, 1898. Asupra acestei lucrări, CFR. şibaluze: *Vitae paparum avenionensium*, Paris, 1699, I, p. 356 şi 390.

1 Văsari, op. cit. p. 215.

Revue Archéologique, Paris, 1929. Traducere din franceză.

1 Murători: *Antiquitates ital. med. aevi*, vol. III, p. 880 B; vezi şi Murători: *Rerum ital. script.*

vol. VIII, p. 1069 şi urm...

3 Cartea era atributul tradiţional al Sibilei Tiburtine. Iconografia evului mediu urma, în această privinţă, un pasai din Lactanţiu care, menţionând-o pe Sibila Tiburtina, adauga: „quae Tiburi colatur ut dea juxta ripas amnis Anienis, cujus în gurgite simulacrum ejus inventum esse dicitur, tenens în mânu librum”. Lactanţiu: *De divinis institutionibus*, lib. I, cap. VI.

1 Lionello Venturi: *Una rappresentazione trecentesca della Leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina*, în „Ausonia”, I, 1906, p. 93 şi 95.

a Ei nu cita fresca de la Aracoeli, dar enumera alte câteva reprezentări mai recente: o frescă pierdută a lui Ghirlandaio, care decora arcada capelei Sassetti de la S. Trinità din Florenţa (menţionată de Văsari); o frescă de Peruzzi la Fontegiusto; un tablou de Falconetto la Muzeul din Verona, şi un tablou din colecţia Layard din Veneţia, pe care îl atribuia unui elev al lui Cima da Conegliano. Asupra originalului d’Este, Venturi remarcă: „Nu mai există nici urma acestui codice în Biblioteca Estense”. Pentru operele flamande şi franceze care reproduceau în secolele XV şi XVI această scenă, inspirându-se din alte surse, vezi Em. Mâle: *L’art religieux de la fin du A’Ioyen-Age en France*, Paris, 1929, p. 255 nota 5.

1 Văsari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetton*, ed. Milanese, 1878, t. \ II, p. 50 şi urm.

1 Milanese, *ibidem*, p. 53, nota.

****** 2 Bottari, loc. cit; vezi și Milanesi, nota citată.

1 *Ibidem*, nr. 37; dimensi. 1, 72 X 1, 10 m.

1 Văsari, t. VII, p. 49 și urm. Vezi și notele lui Milanesi.

Gazette des Beaux-Arts, Paris, mai 1934, Comunicare ținută la al XIII-lea Congres internațional de Istorie a artei de la Stockholm, sept. 1933. Vezi și Actele Congresului, Stockholm, 1933, p. 172 - 174. Traducere din franceză.

1 Manuel B. Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, catalog nr. 359 - 367.

1 *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposes au Louvre*, nr. 253; cât. Bachelin, nr. 162, cât. Cossio, nr. 360; cât. Mayer, nr. 16 a; Mayer, *El Greco*, p. 47 și 105.

1 Cossio, op. cit., p. 291 și urm.; catalog nr. 59, 61, 271 și 360.

5 Citată de Mayer ca făcând parte din același ciclu.

3 însemnare scrisă pe dosul tabloului.

6 Idem, p. 221 - 223.

1 Brève - scurt (în span).